

# **Notas desde la alegre complejidad: la ética del sistema literario de Augusto Monterroso**

**Joseph Wager**

**Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento  
de Literatura  
Bogotá D.C., Colombia 2016**

# **Notas desde la alegre complejidad: la ética del sistema literario de Augusto Monterroso**

**Joseph Wager**

**Tesis de investigación presentada como  
requisito parcial para optar al título de:  
Magister en Estudios Literarios**

**Directora:  
Rosario Casas**

**Línea de Investigación: Literatura Latinoamericana**

**Universidad Nacional de Colombia Facultad de Ciencias Humanas,  
Departamento de Literatura**

**Bogotá D.C., Colombia 2016**

## **Agradecimientos**

A Jerome Wager y Patricia Armstrong por su amor y constante apoyo, por siempre alentarme a pensar e introducirme en el mundo de la lectura. A Rosario Casas por su paciencia y por mostrarme las habilidades de una gran lectora. A Juan David Escobar por tantas reflexiones agudas. A Juliana Cubillos por ser mi compañera de viajes, mi conversadora de medianoche, la otra copa de mi brindis.

## **Resumen**

Este trabajo presenta los hallazgos de una profunda conversación con la obra de Augusto Monterroso. Al recorrer detenidamente su obra, así como la crítica en torno a ella, me percaté de algunas claves para leer a Monterroso que no habían sido estudiadas antes. Algunas de ellas son el anti-binarismo, algunas estrategias retóricas específicas, la función del espacio y de la descripción en la obra de Monterroso, entre otras. Tomados en conjunto, estos aspectos sientan las bases para demostrar la unidad de esta obra, unidad que se sustenta en el hecho de borrar la frontera entre literatura y vida con el fin de mostrarnos que la primera sirve de mapa u hoja de ruta para hacer el bien en la última.

*Palabras clave:* ética, estética, Augusto Monterroso, anti-binarismo, alegre complejidad

## **Abstract**

This thesis presents the findings of an in-depth conversation with Augusto Monterroso's work. Through a study of his work and the critical bibliography on Monterroso, I have pinpointed certain keys for reading the Guatemalan writer that have not been previously discussed. Among these keys are: anti-binary thinking, certain specific rhetorical devices, the role of space in the writer's oeuvre and the function of description. Taken together, these aspects form the foundation for demonstrating the unity of Monterroso's work. That is, Monterroso's work displays a unity whose primary thrust is to show how literary style undermines the distinction between literature and life, thereby framing the former as a map for doing good in the latter.

*Keywords:* ethics, aesthetics, Augusto Monterroso, anti-binary, joyful complexity

## Contenido

### **Introducción** *Monterroso, el horizonte y el enfoque* [p. 7]

- 0.1 Introducción general [p. 8]
- 0.2 Hacia una alegre complejidad [p. 11]
- 0.3 Nuestro ámbito [p. 18]
- 0.4 Una nota sobre el estilo [p. 21]

### **Capítulo I** *Estado del arte, objeto de estudio, teorías pertinentes* [p. 24]

- 1.1 La mosca en el canon [p.25]
- 1.2 Hacia un estado del arte [p. 29]
- 1.3 El pozo teórico [p. 40]

### **Capítulo II** *Entrando al mundo monterrosiano: La alegre complejidad, la vida cotidiana y la descripción densa* [p.46]

- 2.1 De cabezas y moscas [p.47]
- 2.2 Penélope, el lenguaje, el cambio paradigmático de lo anti-binario [p. 56]
- 2.3 Entre guiños y contextos: La descripción densa y el referente literario [p. 58]
- 2.4 El texto es el contexto, o la alegre complejidad y el intersticio entre la literatura y la vida (primera parte) [p. 66]

### **Capítulo III** *"Un libro es una conversación": el espacio, el contexto y la ética* [p.72]

- 3.1 Una historia callejera [p. 73]
- 3.2 El espacio del relato y el relato espacial [p. 78]
- 3.3 El espacio literario que Monterroso forjó [p. 83]
- 3.4 El texto es el contexto, o la alegre complejidad y el intersticio entre la literatura y la vida (segunda parte) [p. 90]

### **Capítulo 4** *La literatura de Monterroso como forma de vivir: un sistema de duda, de ética y de Rizoma* [p. 95]

- 4.1 Establecer firmemente la duda proteica [p. 97]
- 4.2 De las comparaciones éticas [p. 106]
- 4.3 *¿Hay lenguas en los árboles?:* La lógica del rizoma [p. 114]

### **Conclusión** *Homenaje a Monterroso* [p. 120]

### **Bibliografía** [p.126]

## Tabla de imágenes

- Casas, Ramón. *Mujer leyendo*. Portada de la revista *La vida literaria*. 1899.
- Rodin, Auguste. *Le Penseur*. Musée Rodin, París. 1902.
- Yoon, Bohyun. *Unity*. 2009.
- Centro Virtual Cervantes. "Monterroso a los 45". 1976.
- Monterroso, Augusto. *Autorretrato*. 1980.
- Velasco, José María. *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*. Museo Nacional de Arte (INBA), México. 1875.
- Associated Press. *Vladimir Putin le guiña a Viktor Orbán*. Enero 2014.
- Gast, John. *American Progress*. Museo del Oeste americano, Los Angeles. 1872.
- Baran, Paul. *Centralized, Decentralized and Distributed Networks*. 1964.
- Thurber, James. *Is this man annoying you, dear?*. Revista *New Yorker*. 30 enero 1932.
- Escher, M.C. *Waterval*. 1961.
- Portada de la primera edición de *Movimiento perpetuo*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- Centro Virtual Cervantes. *Monterroso de niño*. s.f.
- Maccari, Cesare. *Cicerone denuncia Catilina*. Palazzo Madama, Roma. 1889.
- Monterroso, Augusto. *La mosca que soñaba que era un águila*. s.f.
- Fuente desconocida. *Plaza de las tres culturas el 2 de octubre 1968*. México. 1968.
- Hadid, Zaha. *Centro Heydar Aliyev. Bakú, Azerbaiyán* 2012. Foto por Hélène Binet.
- Kahlo, Frida. *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*. Colección de Maria Rodríguez de Reyer, Nueva York. 1932.
- Matisse, Henri. *La Danse*. Museo del Hermitage, San Petersburgo. 1910.
- Russell, Morgan. *Still-life Synchromy with Nude in Yellow*. Museo de Arte Moderno, San Diego. 1913.
- Monterroso, Augusto. *EL BIEN Y EL MAL (el bien a la izquierda)*. s.f.
- Buonarroti, Michelangelo. *Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre*. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano. 1510.
- Seurat, Georges. *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte – 1884*. Art Institute of Chicago. 1884.
- Autor desconocido. *Woody Allen y Elaine Kauffman en la Taberna Elaine's*. s.f.
- La Jornada. *Los escritores Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs*. 2000.

## *Introducción*

### *Monterroso, el horizonte y el enfoque*

worms are the words but joy's the voice

*e.e. cummings*

## **0.1 Introducción general**

En su *Historia de la literatura hispanoamericana*, el crítico e historiador peruano José Miguel Oviedo califica la obra de Augusto Monterroso como “una de las más ejemplares, depuradas y placenteras que pueden encontrarse hoy en la literatura hispanoamericana” (254) . A pesar de estos atributos, que insinuarían que la obra de Monterroso es de lectura fácil, el carácter fragmentario de la misma y su diversidad de géneros literarios se prestan para todo menos para una comprensión fácil. Monterroso es conocido por producir fábulas, autobiografías ficticias, cuentos, microrrelatos, ensayos, etc., y también frases tan desconcertantes como un diálogo por la escritura en español—, que se lee así: “Question: ‘Do you?’ Answer: ‘Very.’” (*Viaje* 15). Pero si la obra de Monterroso es al tiempo ejemplar, depurada y placentera, tanto como compleja, híbrida y fragmentaria, es lícito preguntarnos ¿cómo abordar la obra del autor?

En Monterroso todo está afectado por la dispersión. Si lo buscamos como ciudadano hondureño dado que nació en Tegucigalpa, estaríamos equivocados, pues se mantuvo fiel a su pasaporte guatemalteco. Tampoco podemos quedarnos en Guatemala, pues se trasladó a vivir en México como exiliado desde 1953 hasta el día de su muerte, 7 de febrero de 2003. Con sus archivos pasa igual, si los buscamos en su tierra natal, nos dirán que vayamos a los Estados Unidos, a la Universidad de Princeton en donde se encuentra la parte principal de su legado. Pero no todo está allí. Algunos documentos nos harán desplazarnos hasta el norte de España, específicamente a la Universidad de Oviedo<sup>1</sup>. Aun la forma de llamarlo acusa dispersión: los críticos nunca se pusieron de acuerdo en cómo deberían tratarlo, si con el respetuoso trato de usted, reservado a las autoridades, si el familiar tú, si el distante él de la tercera persona, o incluso Don Augusto<sup>2</sup>. Él mismo propagó esta ambigüedad: “Mis alumnos de la Universidad, in *illo tempore*: —¿Podemos tratarlo de tú, maestro? Yo: —Sí; pero sólo durante la clase” (*La letra e* 131). Y esto

---

<sup>1</sup>Más de 14 mil libros, autorretratos, dibujos, fotografías y otros artefactos fueron enviados a la universidad española, por decisión de su esposa, Bárbara Jacobs, quien dedicó el legado de cinco toneladas en vista del *Premio Príncipe de Asturias de las Letras*.

<sup>2</sup>Véanse, por ejemplo, en la bibliografía los artículos de Fabienne Bradu (“Los buscadores de oro”) Adolfo Castañón (“Augusto Monterroso: La alegría es perpetua”), Carlos Monsiváis (“Ante un busto de Monterroso”) y Pierre Herrera (“Movimiento díptero”). Este último, por ejemplo, distingue entre la política de Monterroso y la revolución de Tito, el apodo de Monterroso, mientras que Monsiváis habla de Monterroso, el escritor y don Augusto, el hombre.



sin considerar aún los nombres que él mismo se asignaba a través de sus alter-egos, como, por ejemplo, Eduardo Torres, quien aparecerá más adelante. Esta dispersión que aqueja al autor y a su legado afecta también a su obra, con lo que se crea un “efecto espejo” entre ésta y su autor, pero no de manera reductora/simplificadora.

Afirmamos que la dispersión geográfica y la confusión lingüística que afectan la vida y obra de Monterroso no son fortuitas. El titubeo ante el pronombre/nombre propio idóneo para nombrarlo recalca el hecho de que estamos ante un escritor escurridizo. De hecho, el investigador mexicano Alejandro Lámbarry demuestra en su artículo “Augusto Monterroso in the Latin American Literary Field” el rumbo poco común que el guatemalteco tomó para llegar a influir en el campo literario. Dicho rumbo es parte central del análisis que acometo en este ensayo, que se propone, como estrategia central, una lectura del anti-binarismo y de la lógica expuesta en las obras literarias de Monterroso. En otras palabras, el objetivo de este trabajo es analizar y discutir la ética que subyace a la unidad en la obra de Monterroso, unidad que se caracteriza por un pensamiento anti-binario, un cuestionamiento de la lógica y un énfasis en lo político y lo íntimo, y, sobre todo, el valor literario. Argumento que el pensamiento anti-binario *forjado de manera literaria* es una clave para leer a Monterroso porque conduce a una visión holística de este autor y, además, permite articular el quehacer detrás de esta obra dispersa y hasta contradictoria en la superficie. Estos aspectos (dispersión-contradicción) forman parte de las lógicas que rigen su obra, y merecen ser resaltados, a mi modo de ver, para evitar “el repertorio manido de temas (la ironía y el humor sobre todo)” en el que suelen caer los estudios sobre Monterroso (Sánchez Prado 128). Naturalmente, no quiere decir que desconozco el papel que juegan la ironía y el humor, sino que abordo el papel de los mismos desde otro ángulo que implica otra visión.

Desde un comienzo, hay que dejar en claro que Monterroso nunca opta por el camino fácil. Teje un mundo en el que leer y escribir nos llevan(a él también) a la hipocresía que se debe denunciar, la hipocresía que se debe aceptar, la hipocresía que caracteriza al ser humano. Este mundo monterrosiano está poblado por “escritores” que no escriben, monos que quieren ser escritores satíricos, Julio Cortázar, antropófagos, Miguel de Cervantes Saavedra, el propio Monterroso, Borges, Swift, parejas en querella, entre miles de otros. La hipocresía constantemente señalada a través de su trayectoria literaria nos obliga a abrazar la complejidad. Pues, esta hipocresía nos

remite al camino indiciado. La palabra “camino” implica una suerte de puente entre dos lugares, implica un viaje, implica el espacio, implica un viaje de carácter abstracto. ¿Qué tipo de camino es el de Monterroso? ¿Cuál sería el resultado de su construcción? ¿Hacia dónde conduce? ¿Con qué materiales está hecho? Estas preguntas conducen a una indagación de las estrategias literarias empleadas por Monterroso, además de las consecuencias para la lectura y la postura del escritor.

Indudablemente, el camino monterrosiano es literario, así que surge una cuestión fundamental: ¿Cómo afirma Monterroso la escritura y la lectura frente a la complejidad de leer, de escribir, de ser escritor, de ser lector? De estos pasos preliminares, brota la vertiente inicial de este proyecto, la de desplegar las estrategias mencionadas. En la literatura de Monterroso, estas son el humor, la concisión, la intertextualidad, el juego con los géneros literarios, el enfoque cotidiano, el reto a la lógica, la fragmentariedad y la exploración de la complejidad (no necesariamente la resolución de la misma). Si yo pudiera evitar el lugar común, “el viaje se antepone al destino”, lo haría. Obviamente, la paralipsis me parecía eficaz.

Tomadas en conjunto, las estrategias literarias mencionadas, puestas en el marco de la indagación de la complejidad, plasman una posición ética: la alegre complejidad, una ética literaria monterrosiana que aprecia lo proteico de la vida y la literatura. El nuestro es un escritor que se ocupa de la escritura; es un lector que escribe; es un lector que se ocupa de lectores. Por lo tanto, sondea lo cotidiano, lo político, lo literario. ¿Para qué? Para desplegar descripciones que se pueden leer de manera prescriptiva sobre cómo vivir, teniendo en cuenta un contexto histórico específico que está vinculado con un contexto literario. Entrevemos en el quehacer de Monterroso una amalgamación de lo efímero que se vive con lo efímero al que se debe aspirar. El lector de Monterroso, a la par que Monterroso, es un peregrino que busca a Roma en Roma a sabiendas de que no la va a encontrar ni en Roma misma. Pues, se trata de un escritor cuya ética es una sabiduría práctica (*phronesis*), como plantea Aristóteles en la *Ética nicomáquea*. En el Capítulo 4 y la Conclusión, explicitamos la ética monterrosiana,



Ramón Casas, Portada de la revista *La vida literaria* [1899].

mientras que la Introducción y los Capítulos 1, 2 y 3 establecen la óptica con la que se debe leer a Monterroso, acorde con el estudio crítico de la literatura. Sentadas esas bases, podremos ver cómo la cuestión ética, que, según la filosofía española Adela Cortina, no es de carácter inmediato y se enfoca más en un ¿por qué debo? en vez de un ¿cómo debo ser? (*Ética mínima* 62), pasa por una reconfiguración en la obra de Monterroso de tal manera que el *cómo* literario se amalgama con el *por qué*, una performatividad literario-ética.

Para reiterar, el planteamiento esencial u objetivo de este trabajo es el de analizar cuatro propuestas interrelacionadas sobre la obra de Monterroso: 1) se debe leer como unidad; 2) esta unidad nos muestra cómo vivir a partir de presentar el pensamiento anti-binario y las estrategias literarias (v.g. el humor/la ironía, la concisión, el anti-binarismo, el juego con la lógica ); 3) estos aspectos son una suerte de heliografía que, en vez de aplicarse a la vida, reflejan la vida misma; y, 4) el término que plasma lo anterior es la alegre complejidad, y la expresión de la misma en el marco de la literatura monterrosiana exige una representación fragmentaria, una representación al estilo *montaje*<sup>3</sup>.

## **0.2 Hacia una alegre complejidad**

Uno de los puntos neurálgicos de mi trabajo es argumentar a favor de “la alegre complejidad” como una forma fructífera, o, más precisamente, una forma fiel de leer la obra de Augusto Monterroso, que surge orgánicamente de la lectura del guatemalteco mismo. Es decir, en vez de ser una concepción teórica para acercarme a Monterroso, insisto en que la alegre complejidad es la suma de las claves para la lectura de Monterroso que se encuentran dispersas en la obra misma. Este quehacer es, indudablemente, uno de los aportes más significativos de mi investigación.

Al analizar las obras, bosquejo la existencia de una lógica, una forma de pensar basada en un razonamiento que sirve como las migas esparcidas a lo largo del camino; es más, esta lógica es una ética que está directamente ligada a la concepción de literatura proporcionada por los textos.

---

<sup>3</sup> Véase la sección 0.4 para más información sobre el *montaje*.

Es decir, la literatura como la formula y la practica Monterroso adquiere la potencialidad de enseñarnos cómo comportarnos en ambientes tanto literarios como no-literarios<sup>4</sup>.

A diferencia de nuestra forma de entender la literatura de Monterroso, Robert Saladrigas, escritor y periodista catalán, describe este proceso literario como “alquímico”. Con respecto a la literatura de Monterroso, dice que

suscita la distensión, se lleva a uno de la realidad omnipresente a lo largo del día para abocarlo a otra suerte de espacio asimismo real que parece tejido con hilos invisibles, en husos manejados por manos que son ni más ni menos conciencias lúcidas rescatadas de lo profano por la sensibilidad de una mirada que se resuelve en palabras (75).

Contrariamente, propongo que la distensión, el rescate de lo profano, la resolución, hilos invisibles que son palabras, resultan inadecuadas para describir la obra del guatemalteco. La confusión lingüística, no su resolución como dice Saladrigas, es imprescindible: “Lo malo, o lo bueno, es que los problemas literarios no tienen soluciones” (Monterroso, *Viaje* 63). Haciendo eco de la dificultad de elegir el pronombre apropiado para Monterroso, el lenguaje no se salva de lo profano para lograr la altura de lo sagrado; la mirada desde abajo de Monterroso, analizada en el Capítulo 2, sería la primera evidencia. En vez de una alquimia, una fusión mitológica que borra sus componentes hasta convertirse en oro, lo monterrosiano despliega una alegre complejidad híper-consciente de sus límites, es decir, su estatus no mitológico. Por lo tanto, en sus obras vemos un incesante desarrollo de su profanidad, de su cotidianidad, de su *tangibilidad* si nos tomamos el tiempo para entender, recordando que la etimología tanto de entender como de tangibilidad implica un acercamiento físico. Nuestro escritor no se escapa de lo impuesto por situaciones concretas —v.g. la maldad; la conquista española de América; el imperialismo norteamericano; las posibilidades de la literatura; las influencias; el estrés de la comunicación, etc.—, con una versión ficticia de la historia, sino que apela a la historia para repensar el futuro, como ha demostrado An Van Hecke, estudiosa de primer rango de Monterroso, en “Augusto Monterroso: From Culture Clash to Real Encounter”.

Esta orientación futura es parte de la naturaleza de la alegre complejidad y gira en torno al *cómo*, no al *qué* ni al *por qué*. Mientras el *qué* privilegia la esencia, la cosa en sí, y el *por qué* busca la intencionalidad, la racionalidad o la causalidad detrás de una acción o un estado, el *cómo* atañe a

---

<sup>4</sup> Esta misma bifurcación de lo literario y lo extra-literario se cuestiona más adelante; véase Secciones 2.4 y 3.4.

la forma, es una andanza en el mundo; es la etiqueta para la ética de las obras de Monterroso, cuya razón de ser reside en su forma proteica: “Sé que esto no se oye bien, pero creo que [el interés de cualquier texto literario] radica en la forma. Por importante o profundo que sea lo que usted diga, si no lo dice bien no hay muchas probabilidades de que logre algo bueno, quiero decir perdurable” (*Viaje* 62). Entonces, la literatura se dibuja como un sitio privilegiado para la labor efímera, o sea, lo humano; en la misma línea, el filósofo Richard Rorty sugiere, en *Contingency, Irony, and Solidarity*, que la literatura representa una práctica única para indagar la crueldad humana (63).

La literatura, según Monterroso es inherente a toda faceta de la vida: “No creo que exista ninguna actividad opuesta a la creación literaria” (*Viaje* 48). Sin embargo, parte de la dificultad de comunicar, trátase de una pareja sentimental o del binarismo problemático lector-autor, sin dejar de afirmar la vida: “En la medida que la literatura es parte de la vida, la rebeldía tiene que ser inherente al lector como al que escribe. La mayoría de los lectores son rebeldes, pero la mayoría de esta mayoría se rebela no contra lo malo sino lo bueno” (*Viaje* 75). En vez de refugiar, insta a la confrontación: Monterroso inició una batalla contra la solemnidad en México en “Solemnidad y excentricidad” de *Movimiento perpetuo*; desnuda sus sentimientos sobre la pobreza en que vivió exiliado en Chile en “Llorar orillas del río Mapocho” de *La palabra mágica*; lucha con la muerte, el deseo de lograr algo perdurable en la cita anterior, y contempla la mosca en cada página de *Movimiento perpetuo*; siente una oleada de afecto al leer a Pessoa y sus propias moscas en “La mosca portuguesa” de *La letra e*. Finge la timidez y los malentendidos (*Viaje* 90). Demuestra que la vida (literaria) se aprende: se hace, no se nace.

Lo anterior también suscita una posición con respecto a la ética, la cual se explica como una habilidad en cierta forma, de modo que Monterroso hace hincapié en el contexto para que ni la primera ni la última se inaugure en el vacío. Incluyo aquí una advertencia: caminamos una línea delgada al discutir en términos de una habilidad, algo aprendido versus una suerte de algo congénito o un sistema moral pre-existente, rígido, lo cual es precisamente el tema del tratado ecléctico *La habilidad ética* de Francisco Varela. En palabras de Varela: “adquirimos el comportamiento ético de la misma manera que el resto de los comportamientos: todos ellos se nos hacen imperceptibles a medida que vamos creciendo en la sociedad en la que vivimos” (45).

Los dos polos acarrean varias problemáticas inevitables, mas una fidelidad al texto monterrosiano nos inclina, claramente, hacia lo aprendido, aunque ello es precisamente el quehacer de la alegre complejidad, el de iluminar una vereda donde no nos ceñimos a uno u otro sino a ambos. En otras palabras, hablamos de un escritor que nos relata que sus obras contienen ideas revolucionaras, pero tan sutilmente desarrolladas que sus lectores se volvieron reaccionarios: “En todo lo que escribo hago llamados a la rebelión y a la revolución, pero desgraciadamente en una forma tan sutil que por lo general mis lectores se vuelven reaccionarios” (*Viaje* 26). Aquí, Monterroso expone el anti-binarismo a través de la forma y la idea; su humor proviene del hecho de que subvierte lo que espera el lector al casar dos posiciones consideradas imposibles de reconciliar: hago llamados a la rebelión; mis oyentes se vuelven reaccionarios.

Conviene, entonces, establecer qué entendemos con el concepto de binarismo. Un binarismo necesariamente consta de dos partes con frecuencia opuestas. El sentido de cada una de ellas depende del de la otra. El ejemplo clásico sería el del binarismo bueno y malo: forman un par cuyo sentido se constituye sólo en cuanto exista ese par. Por ejemplo: *bueno* no significa nada sin que haya *malo*. La lógica, es decir, la forma de pensar, el razonamiento, que muchas veces es concomitante a los binarismos, además de ser una forma negativa de construir sentido, fácilmente conduce a una jerarquía entre los dos términos del binarismo: bueno = deseable; malo = no deseable. Planteo que Monterroso subvierte esta forma de pensar, por lo general, indirectamente; es decir, manifiesta un razonamiento que no es binario o muestra el peligro de recurrir a cualquier binarismo. Él mismo escribe: “Entre la gallina y el huevo existe la duda de quién fue primero. A nadie se le ha ocurrido preguntarse si la mosca fue antes o después. En el principio fue la mosca” (*Movimiento perpetuo* 12). ¿A dónde voy con esto? Busco articular una visión crítica que está latente en Monterroso y que permite vislumbrar un hilo conductor en su obra. Es decir, me propongo explorar, para someter a crítica en la obra estudiada, la lógica binaria; la relación binaria es “mutuamente excluyente”, y, por consiguiente, el pensamiento anti-binario socavaría esta lógica. Tomemos, por ejemplo, el binarismo “literatura/vida” —el cual reconozco no es un binarismo en la acepción clásica—; este binarismo supone que la literatura es una expresión verbal que se basa en, refleja o busca trascender la vida, pero que la literatura es un subconjunto, algo que se hace para ganar dinero o pasar un rato en el curso de la

vida, con la concomitante jerarquía; otro ejemplos seria el estudio de la literatura como un reflejo súper-estructural que vislumbra la base material-histórica.

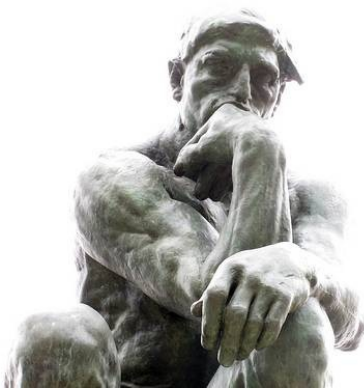
Para retomar una cita ya mencionada de Monterroso:

Question: Do you?

Answer: Very.

*(Viaje al centro de la fábula 15)*

Consciente del riesgo de empantanarme en una trillada discusión filosófico-ética, en Monterroso vemos que el conocimiento, el énfasis reflexivo en la forma de pensar, es suficiente para actuar bien. El salir de la normatividad de la lógica binaria en sí se construye sobre una premisa ética de



Auguste Rodin, *Le Penseur* [1902]

la valoración del cuestionamiento (véase Sección 4.1).

En pos de establecer esta visión, Monterroso convierte la clásica pregunta “¿Cuál vino primero, el huevo o la gallina?” en “¡Primero las moscas!” Al hacerlo, reformula la relación entre la forma y el contenido. La obra de Tito socava o critica la inclinación humana a enmarcar el mundo en términos de sistemas binarios.

Para poner en evidencia lo ridículo que resulta el pensamiento binario en el cosmos monterrosiano,

expandamos la cita del párrafo anterior: “Es más fácil que una mosca se pare en la nariz del papa que el papa se pare en la nariz de una mosca” (*Movimiento perpetuo* 12). Después de preguntar cuál vino primero, huevo o gallina, Monterroso juega con la imagen de una mosca, una nariz y el papa. Emplea una figura retórica conocida como antimetábola. Pese a que Monterroso hace un salto completamente “ilógico”, suaviza la transición por medio de una estrategia textual/retórica. Lo crucial: Monterroso hace lo anterior para demostrar cómo el pensamiento lógico es fácilmente subvertido por la retórica, de tal modo que es capaz de anular el impacto de la lógica. Dicho de otro modo, Monterroso hace presente lo absurdo con la exposición lógica, a tal grado que vemos cómo caemos fácilmente en la misma trampa en nuestras vidas cotidianas.

Esta crítica de Monterroso es notable y recurrente; un aspecto clave es la falta de resolución, la cual adquiere una dimensión política que está orientada a la acción: el mundo no es inmutable. Tenemos la capacidad de cambiarlo (véase Sección 4.2). Esto se hace patente cuando vemos que la alegre complejidad no jerarquiza; esto combate el hecho de que la jerarquización es parte ineludible del binarismo:

[The human] brain gives an emotional label to each object as “good” or “bad” even before we cognitively grasp what that object is...mak[ing] the world predictable and allow[ing] for instantaneous, lifesaving action...evolution has selected and conserved the neural machinery that supports instinctive ‘good or bad’ binary thinking, largely because of its survival value (Denfeld-Wood and Petriglieri 31).

En pocas palabras, nuestros cerebros han evolucionado de tal manera que procesan la información (estímulo) de la manera más eficiente posible, y esto implica una reducción de diferencia a dos términos binarios (opuestos) antes de que ocurra la comprensión consciente. Así, el peligro inherente a la presente propuesta es abrumador, pues el subtexto es que Monterroso va en contra de la naturaleza humana.

Por lo tanto, es importante entender lo que propone Monterroso como una postura estética con consecuencias éticas<sup>5</sup>. Esta conciencia se arma con la no-resolución y la no-jerarquización sin ignorar que haya bueno y haya malo, según sea el entorno pertinente. El movimiento *à rebours* de Monterroso es, entonces, *una* manera de anular la existencia de *la* manera, pero aquí no caemos en el miasma del relativismo dogmático, como el *Dissoi logoi*, el cual promulga la adecuación de tomar desde la calavera de su enemigo según el contexto y puede parecer el precursor del relativismo cultural absoluto, aunque era un texto de ejercicio retórico conocido como *dialexis*. Más bien, encaramos un ejercicio en el cual el relativismo se lee en un contexto con límites pre-establecidos, pero no cien por ciento determinantes, o, más precisamente, son determinantes de manera negativa.

Monterroso *dixit* que debemos defender lo correcto sin cerrar la mente a la posibilidad de otras maneras de pensar, debemos sondear lo cotidiano porque en ello se encuentra la construcción de la comprensión del otro; debemos ponernos en los zapatos de los demás con la conciencia de que no podemos vivir sus experiencias realmente. Apreciar la futilidad es un fin en sí porque ilumina

---

<sup>5</sup> ¿Qué fue primero, el huevo o la gallina? Es decir, ¿es una postura estética con consecuencias éticas, o es una postura ética con consecuencias estéticas?



el sitio donde mora lo verdadero (las verdades). En la literatura, afirmamos la dificultad de conectarnos, de comunicarnos, sin renunciar a la tarea. En gran medida, la alegre complejidad de Monterroso consiste en la afirmación que siega la hierba bajo los pies del que sostiene la ignorancia da la felicidad. Digo afirmación porque hay en ella un imprescindible impulso ético y constructivo. Es muchas veces una manera de alabar, de subvertir y tergiversar. De este modo, su ética conlleva un sentido de juego y de totalidad que, en las palabras de Friedrich Nietzsche, consiste en que la afirmación de un momento afirma la totalidad de momentos que nos dio la posibilidad de tener esta experiencia; aunque arriesgamos ser tautológicos, reiteramos que la afirmación es el reconocimiento y la acción, no la reacción ni la pasividad, lo que Nietzsche denomina *amor fati* (*Ecce homo* 130). Son estos momentos tautológicos los que la ética de la alegre complejidad nos urge a desmenuzar.

Todo este argumento se hace posible debido a la unidad de los textos de Monterroso, una unidad que me esfuerzo por sustentar a lo largo de este ensayo. Paradójicamente, el argumento a favor de la unidad me ha llevado a escribir la mayoría de este texto en un estilo fragmentario.<sup>6</sup> Por decirlo así, varios autores discuten la naturaleza fragmentaria de los escritos de Monterroso (mini-cuento, ensayo, biografía, autobiografía ficcional, etc.) como si fuera un artificio al que recurría el guatemalteco para no aburrirse, como si este estilo atolondrado reflejara la no unidad de su contenido. O, también se lee la fragmentariedad como algo diametralmente opuesto a la unidad: “En efecto, la brevedad, el uso de formas breves, es para Monterroso una exigencia no sólo estética sino también ética”; hasta aquí vamos bien; “La única visión posible del mundo – parece decirnos– es la de un rompecabezas compuesto de mil fragmentos. No cree en el principio de la unidad e incluso le aterra que algún crítico consiga identificar en su multiforme producción un hilo conductor, que dé coherencia al conjunto de una obra que él pretende tan dispar” (Miralles Maldonado 263). Por lo tanto, uno de los aportes más valiosos del presente trabajo es el énfasis en los nexos imprescindibles de la obra monterrosiana, los cuales solo fueron aludidos en la cita anterior. Aunque esta obra abarca siete décadas, es realmente coherente. Al señalar y, más importante aún, profundizar en, aspectos constantes en la obra de Monterroso, yo hilo sus consecuencias en un tejido que pone de manifiesto las consecuencias éticas subyacentes en las mismas obras. Le atribuyo esta unidad, esta legibilidad, a la alegre complejidad.

---

<sup>6</sup> Véase sección 1.4 para la ampliación de este punto.

Para cerrar esta sección, adumbramos una “definición” de la alegre complejidad: involucra la noción de que el mundo se puede leer como texto, la cual está relacionada con la descripción densa<sup>7</sup>, elogia la diversidad y la dificultad, brinda placer estético, hace uso, sin apoyarse exclusivamente en, el humor, reconoce límites por medio de su insistencia en ponerlos a prueba repetidamente, se manifiesta en la palabra escrita<sup>8</sup>, se ubica en el mundo (cotidiano), practica lo que predica, conforma un sistema orgánico que no jerarquiza pero sí significa<sup>9</sup>, opera en varios registros, goza de una naturaleza lúdica, aspira a ser activa (y no reactiva), toma en cuenta al otro y abandona la exégesis con su interpretación única de la verdad para ser menos un enfoque, un método o una filosofía que una ética firmemente irresuelta.

### **0.3 Nuestro ámbito**

*Literatura y vida*, el título del último libro publicado de Monterroso, delata la tendencia monterrosiana a sondear oposiciones; la mera cantidad de oposiciones que Monterroso aborda es diciente, como se verá a lo largo de esta tesis. Resulta vertiginosa leer la frase inaugural de este libro:

‘La palabra es nueva, pero la cosa es vieja’...Las epístolas de Séneca a Lucilio son ensayos, vale decir, meditaciones dispersas aunque en forma de epístolas’. Estas citas de Francis Bacon las he tomado del *Estudio preliminar* que Adolfo Bioy Casares puso como introducción a un volumen de ensayos ingleses seleccionados por Ricardo Baeza hace ya más de cincuenta años en la ciudad de Buenos Aires, cuando de esta ciudad irradiaba a toda Hispanoamérica y España lo más sobresaliente de la literatura europea y estadounidense (*Literatura y vida* 9).

Primero que nada, se ensancha la oposición “palabra/cosa” en la primera página del texto y se anuncia la diferencia entre significante y significado. ¿Será una coincidencia que este binarismo aparezca en la primera página de un libro intitulado *Literatura y vida*? Naturalmente, manifiesto mi posición en contra de la coincidencia. Monterroso procede a combatir la cosificación del lenguaje, un movimiento que terminaría cristalizando la distinción contraproducente entre “literatura y vida”. Quizá podamos decir que también se ensancha la operación del autor: la

---

<sup>7</sup> Véase el Capítulo 2.

<sup>8</sup> Para nuestros objetivos específicos. A pesar de que yo sea consciente de la valorización “hegemónica” y problemática de excluir otras formas de producción literaria, sigo afirmando, aquí por lo menos, que la literatura alegre-compleja es escrita.

<sup>9</sup> Esta calificación adquirirá sentido en el Capítulo 4, en el cual abordo la lógica rizomática.

portada anuncia *Literatura y vida*, con el consagrado nombre de Augusto Monterroso, mientras que la primera página del marco narrativo busca estirar la huella de autoridad a través de una sobre-apelación a Lucilio, Bacon, Bioy Casares, Baeza e incluso Buenos Aires, ciudad que fulgura con nombres como Lugones, Borges, Cortázar. Buen estudiante del género ensayístico, de Montaigne, como para empezar su libro así, Monterroso pone de relieve la importancia del estilo literario, el respeto de una tradición literaria, un contexto concreto-histórico de influencia literaria a la hora de hablar del falso binarismo literatura y vida:

Existen los que dicen no haber vivido sino la vida de los libros. Yo he vivido, odiado y amado, gozado y sufrido por mí mismo; y he sido y mi vida ha sido eso; pero a medida que pasa el tiempo me doy cuenta de que siempre lo he hecho como si todo—incluso en las ocasiones de mayor sufrimiento y en el momento mismo de ocurrir—fuera el material de un cuento, de una frase o de una línea. Ignoro si esto es bueno o malo, si me gusta o no (*La letra e*, 186).

Allí está la alegre complejidad, la puesta en escena de las oposiciones (palabra/cosa, vida/literatura, autor/fuente) sin resolución, la ignorancia intencional de la “o” para abrazar la “y”.<sup>10</sup>

Ahora, me compete mencionar que tratamos el sistema literario de Monterroso, es decir, sus obras publicadas, y no su intención. Le creo lo suficiente a Monterroso como para no creerle. Hablamos de las obras de Monterroso y no de él mismo; por ende, el lugar de enunciación del escritor no desempeñará el papel principal en nuestro estudio. Eso no equivale a un abandono del contexto histórico-literario ni a una investigación estructuralista, la obra decapitada, sino a una concepción plástica de la espacialidad y temporalidad; creo que la Sección 2.3, que versa sobre el análisis descriptivo-denso fortalece esta convicción. Miro la forma en que los aspectos literarios fundamentan una ética. Al principio del proyecto, yo había formulado la pregunta conductora de la siguiente manera: ¿se puede hablar de unidad a través de las obras de Augusto Monterroso? No obstante, después de reflexionar, me pareció un ejercicio retórico, pues la pregunta insinúa que sí, y sólo pondría en práctica el sesgo de confirmación. Por ende, busqué otra vía: ¿cómo teje Monterroso unidad a través de las décadas y con qué fin? Así, podría indagar la obra de Monterroso desde una mirada distinta de la de otros críticos. La respuesta sencilla a esta pregunta reformulada: *la obra de Monterroso es una serie de notas cuyo valor literario (su “literariedad”) refleja notas sobre la buena vida, es decir, esta serie imposibilita la diferenciación entre un sistema de valores textuales y extra-textuales.*

<sup>10</sup> Véase la Sección 4.3 para más información sobre esta conjunción.

Preguntarse cuáles son las constantes literarias de Monterroso germina un cuestionamiento del por qué son constantes y cómo funcionan. El *cómo* reluce, puesto que la búsqueda ontológica y la respuesta teleológica (*qué* y *por qué*, respectivamente) se descartan; la insuficiencia de las últimas dos preguntas tiene que ver con mi propia formulación de la pregunta conductora en el párrafo anterior.

\*\*\*

El filósofo alemán K.O. Apel, en *Charles S. Peirce: From Pragmatism to Pragmaticism*, propone una hipótesis casi alucinante: la inducción, la abducción y la deducción son sedimentos históricos del pensamiento (150). ¿Cómo llegar al *Logos* si estas tres son meramente modos *construidos* de pensar? Por un lado, su percepción es obvia —se concretan en momentos históricos determinados— y se emplean para fines distintos. Esto encaja con lo que hemos visto del pensamiento binario y su función biológica. Sin embargo, la observación de Apel, pese a que es aparentemente obvia, constituye un reto a los grandes hitos en la historia de la humanidad, como lo son la Ilustración, el progreso de las ciencias físicas en el siglo XX como la teoría microbiana de la enfermedad o la teoría de la relatividad general. Me parece que lo anterior resume un logro de Monterroso: enfatizar e indagar en lo obvio le permite a él disponernos *otra* forma de pensar que es igualmente “históricamente sedimentada”, pero una forma de pensar consciente de esta etiqueta. Quiero decir que la confluencia del contexto histórico del siglo XX que le tocó a Monterroso y el contexto literario —de Aristófanes a Juan Rulfo— que forjó por su propia cuenta posibilita una nueva forma de pensar la vida desde la literatura<sup>11</sup>. En todo esto, se corre un peligro conspicuo: llevar a cabo un estudio torpe sobre la estética de Monterroso, un estudio redundante sobre la historia, o un estudio severo sobre el mensaje socio-político. Con la finalidad de evitar estas posibilidades, he optado por una fidelidad a los textos de Monterroso, que salta de un extremo a otro, a veces traicionándose a sí mismo y a veces a la historia.

Hasta aquí, he elaborado una introducción mediante un descargo de responsabilidad; ¿habrá sido un descargo de la responsabilidad mediante una introducción? La literatura de Augusto Monterroso no disuelve una tensión entre literatura y vida, sino que la proscribiera de antemano:

---

<sup>11</sup> Para más información sobre la cuestión de las influencias literarias y el contexto literario, véase el capítulo 3. También, recomiendo “Augusto Monterroso y la creación de una genealogía” de Alejandro Lámbarry.

“La vida no es un ensayo, aunque tratemos de muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo” (*Movimiento perpetuo* 7). Cualquier comentario sería llover sobre mojado.

Para redondear este movimiento perpetuo, nada mejor que relatar brevemente mi comienzo. ¿Cómo vine a toparme con los textos monterrosianos? Recién llegado a Bogotá, este gringo recorría la ciudad en busca de *Viaje a pie* de Fernando González (Ochoa), el filósofo de Otraparte. Después de cinco horas de mi propio viaje a pie, esculcando las librerías del centro, encontré una edición hermosa de *América mágica* del historiador colombiano Germán Arciniegas, firmado por el autor y dedicado a un tal Fernando González (Cajiao)<sup>12</sup>. En ese entonces, frente al ingenuo y poco leído que era (soy), me ganó el vendedor y le creí que sí era una dedicación a Fernando González (Ochoa); lector, le ruego que tenga en cuenta esta complicidad de querer creer, de dejarse llevar, cuando hablo del cuento “Míster Taylor”. El mismo vendedor de libros de segunda mano me mostró otros libros —aunque *Viaje a pie* brillaba por su ausencia en su colección—. Sacó un ejemplar de *Movimiento perpetuo* y me explicó, detalladamente, que el escritor era guatemalteco, pasó su destierro en México y juró que el libro me encantaría. El mercader de Bogotá tenía más razón de lo que podría saber. El placer y la dificultad que definen a Monterroso me cautivaron. Y, para quien le interese, dos meses después di con *Viaje a pie*, un hallazgo tardío, y para mi sorpresa, la lectura no me decepcionó, como suele ocurrir con lo anticipado.

#### **0.4 Una nota sobre el estilo**

El presente trabajo toma en cuenta el horizonte del campo de valores en que se hizo el objeto de estudio de este trabajo (las obras de Monterroso), pero no se les otorga un lugar privilegiado. Este campo de valores no me sirve para *evaluar* las obras, dado que aquí lo que busco es más bien interpretar el sistema literario monterrosiano.

---

<sup>12</sup> El dramaturgo colombiano Fernando González Cajiao no es Fernando González Ochoa, el filósofo paisa.

Las oraciones interpretativas *problematizan* el hecho literario, sometiéndolo a una confrontación con un sistema que es más amplio que él. Es como si “instrumentalizaran” el objeto...La interpretación, al introducir en el objeto investigado ciertas categorías explicativas, influye formadoramente el contenido de las oraciones descriptivas...las cuales “confirman” el hecho literario...[mientras] la evaluación del hecho literario consiste en la comparación de éste con [un determinado campo de valores] (Slawinski 11-14).



*Bohyun Yoon, Unity [2009].*

Este objetivo surge de mi estudio de la dispersión, la fragmentariedad que paradójicamente conduce a la unidad en Monterroso. Los grandes estudios sobre Monterroso *La trampa en la sonrisa* de Francisca Noguerol Jiménez y *Lector, sociedad y género* de Wilfrido Corral sufren de la decisión, naturalmente pragmática, de dividir sus indagaciones de Monterroso en partes “inorgánicas”. Por ejemplo, el primer capítulo lee *Obras completas*, el segundo *La oveja negra*, etc. Aparte del aspecto cronológico, los objetos investigados no comparten tal orden y no sin una razón. Por lo tanto, este ensayo no sigue el orden cronológico. Tampoco hablo de “etapas” en la obra de Monterroso, como se suele hacer: algunos críticos establecen distinciones entre momentos políticos y momentos estéticos, o dividen las obras por género literario (el ensayo, la autobiografía, la autobiografía ficticia, etc.).

Para complementar mi lectura del estilo fragmentario de Monterroso, me atrajo el *montaje* de Walter Benjamín, que se despliega en *El libro de los pasajes*. No obstante, reconozco que el formato académico “tesis” no permite que se arme una obra hecha completamente de citas; un terreno intermedio, entonces, es la estructura de los Capítulos 2-4: cada sección fragmentaria mía comienza con una cita de Monterroso mismo; de ahí, señalo cómo esta cita forma parte del

proyecto literario de Monterroso. Después, se ponen en tela de juicio unos argumentos sobre las obras de Monterroso, a veces con un desembalaje teórico pertinente. Me he esforzado por tejer, en vez de “performar”, los límites y las exigencias originadas en la alegre complejidad. No ignoro que la forma se case con el contenido para Monterroso (y, en mi caso, por lo menos en teoría).

## *Capítulo I*

### *“Estado del arte”, objeto de estudio, teorías pertinentes*

Ya sabe la flor lo que la espera. Los poetas se lo han revelado mil veces. Pero hay una flor perdurable, y es la de las artes o las letras, la que se nombra o la que se figura, la ausente de todo ramillete, que decía el maestro Mallarmé. Cuando todas estas maravillas naturales se hayan marchitado, todavía seguirán luciendo, con intacta virtud, esos cuadros y aquellos poemas en que el hombre se ha apoderado de las primaveras del mundo

*Alfonso Reyes*



Este primer capítulo presenta esbozos —de manera un poco esquemática— de la recepción de Monterroso en el mundo literario y académico. Explico el estado de arte, es decir el contexto crítico en el cual inscribo esta tesis, con el doble fin de establecer la pertinencia de mi lectura de Monterroso y de contribuir a los estudios posteriores sobre el autor con un resumen breve. Además, introduzco a los lectores a las principales herramientas críticas que utilizo en esta tesis, lo que suele llamarse “el marco teórico” para resumir la mirada que determina la forma en la que se entiende el objeto de estudio. En aras de lograr estos objetivos, he escrito este primer capítulo conforme a lo que se espera de una tesis de maestría. El estilo fragmentario comienza en el siguiente capítulo, *Entrando al mundo monterrosiano: La alegre complejidad, la vida cotidiana y la descripción densa*.



*Monterroso a los 45 [1976].*

### **1.1 La mosca en el canon**

Las principales lecturas de Monterroso se han centrado en la brevedad, la identidad, el comentario social, el género literario y el humor. Unos trabajos que merecen ser destacados incluyen: “Un fabulista para nuestros tiempos” de Ángel Rama (1974); *Lector, sociedad y género en Monterroso* de Wilfrido H. Corral (1985); *La trampa en la sonrisa: sátira en la*

*narrativa de Augusto Monterroso* de Francisca Noguero Jiméñez (2000); *El dinosaurio anotado: Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso* de Lauro Zavala (2002); *El humor como principio organizador de las obras de Augusto Monterroso* de Rony Enrique Garrido Prado (2006); y *La obra de Augusto Monterroso: una poética de la minificción*, una tesis de maestría en la Universidad Nacional de Colombia de Claudia Marcela Londoño Vega (2012). A partir de esta breve pero representativa contextualización, en la cual profundizo en este capítulo, pude descubrir tanto afinidades como divergencias entre mi lectura de Monterroso y lo que se ha hecho anteriormente.

Nos remitimos a la recepción de Monterroso en la crítica literaria, además de las antologías, la historia literaria, las traducciones de su obra y los premios literarios. En suma, varios medios de discusión literaria están de acuerdo: Monterroso escribe de manera breve, humorística, intertextual, crítica de la sociedad, innovadora en cuanto al uso y concepción del género literario y ambigua con respecto a su identidad nacional. No es por nada que Álvaro Uribe, el escritor mexicano no el político colombiano<sup>13</sup>, lo haya llamado “el apóstol de la brevedad” (“Evocan a Monterroso” s.p.). En términos generales, mi tesis no se centra en la diferencia entre los aspectos señalados por la crítica y los que señalo. Siento las bases para el lector que no conoce mucho de la obra de Monterroso con el fin de demostrar la forma en que las distintas maneras de leer los textos de Monterroso conllevan los subsiguientes planteamientos como el de la ética alegre-compleja.

\*\*\*

Quisiera empezar con el reconocimiento y la canonización de Monterroso, un ejercicio à la Pierre Bourdieu en lo que respecta al hecho de esbozar la forma en que se institucionaliza Monterroso gracias al trabajo de un grupo especializado, “dotado” del poder de conceder el reconocimiento literario. Desafortunadamente, tenemos que basarnos en unos datos “secos” para ver cómo se configuró su estatus de escritor. Primero que nada, su canonización fue tardía; José Miguel Oviedo señala en 2001 que Monterroso, igual que el escritor peruano Julio Ramón

---

<sup>13</sup> El dinosaurio proporciona el pábulo para un excelente chiste político: [insertar nombre de un político aquí, v.g. George Bush, el segundo o Sr. Uribe o V. Putin o un tal Trump] se encierra en su oficina; le avisa a su secretaria que no permita que nada lo moleste durante dos días. Por fin, 48 horas después, sale y dice que acaba de terminar su primer libro, *El dinosaurio* de Augusto Monterroso.

Ribeyro, “realizaron la mayor parte de su obra en relativa oscuridad y de una manera algo marginal, para ser descubiertos y celebrados tardíamente” (*Historia de la literatura hispanoamericana* 252). El énfasis en textos críticos sobre Monterroso publicados en el siglo XXI en la página anterior no fue al azar. Para trazar el camino que conduce a la plena acogida de Monterroso con respecto a las letras latinoamericanas, partimos de un breve recorrido por su recepción crítica. Monterroso publicó su primer libro de cuentos, *Obras completas (y otros cuentos)*<sup>14</sup> aunque no se incluyen cuentos suyos en antologías hasta 1980, en *The Spanish American Short Story: A Critical Anthology*. Un año después de su inclusión en esta antología, se edita un libro de entrevistas, *Viaje al centro de la fábula*. La década de los 80 atestigua la publicación de las primeras monografías sobre Monterroso: *La literatura de Augusto Monterroso* (1988), en la cual se recogen ensayos hechos por una manada de críticos de México, España, Estados Unidos, entre otros países; y el antes mencionado texto de Corral sobre Monterroso. En 1990, Oviedo describe a Monterroso como “un prosista de impecable lenguaje, cuidada concisión y sutil humor, como lo prueba su obra cuentista...[y] confirmado [en *La palabra mágica* y *La letra e*]” (*Breve historia del ensayo hispanoamericano* 140). Esta trayectoria de reconocimiento sigue en marcha por lo que lo invitan a participar en la “Semana de autor” en Madrid en 1991, donde Pedro Sorela pregona en el periódico El País que “uno de los misterios de esta sociedad literaria nuestra [española] es por qué Augusto Monterroso es aún más bien desconocido” (Sorela, *n.p.*).

Todo lo anterior culmina en 1994, año en que Monterroso gana la Cátedra Edward L. Tinker en la Universidad de Stanford, además de que la revista española *Cambio 16* lo nombra hombre del año en literatura. Tras este reconocimiento, en 1995 se edita una segunda colección de ensayos críticos sobre Monterroso, intitulado *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica* en 1995, que es una continuación del estudio colectivo-crítico sobre Monterroso que se emprendió en 1988 con *La literatura de Augusto Monterroso*. Más aún, sus libros *Obras completas* y *Movimiento perpetuo* se traducen al inglés el siguiente año, y, en 1997, se le otorga el *Premio Juan Rulfo* —con la concomitante publicación de los panegíricos presentados, *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*—; y en 2000 gana el prestigioso *Premio Príncipe de Asturias*. En una década, se publican tres libros de crítica sobre Monterroso; esta cifra es bastante

---

<sup>14</sup> Fijémonos un segundo en la delicia de titular su primer libro *Obras completas*.

sorprendente si tenemos en cuenta que de 1959 (publicación de su primer libro) a 1987 (publicación de su quinto libro), solo se habían publicado dos monografías sobre Monterroso. Cabe aquí mencionar la “colonización” de la vida literaria latinoamericana por medio de la hegemonía de las editoriales españolas. El mexicano Jorge Volpi denuncia el hecho de que los autores latinoamericanos se conozcan entre sí a partir de España después del Boom (*El insomnio de Bolívar* 103-108).<sup>15</sup> Por un lado, me he permitido esta divagación porque el tiempo que Monterroso pasó en Stanford, además de su difusión gracias a la ya mencionada “Semana de autor”, el *Premio Príncipe de Asturias* y el nexo entre Monterroso y la Editorial Seix Barral— la cual publicó cuatro libros del guatemalteco a partir de la década de los ochenta— afianzaron su reconocimiento internacional.

En términos estrictamente cronológicos, es fácil plantearse la pregunta de la posición de Monterroso dentro del boom o el post-boom. Se reconoce como literato a escala mundial en los noventa, durante el post-boom<sup>16</sup>. En otras palabras, gran parte de su producción literaria se escribe y es alabada por un círculo especializado, en pleno boom<sup>17</sup> —v.g. *Movimiento perpetuo* fue elegido el libro del año por los críticos mexicanos en 1972 y *La oveja negra* también era muy estimado por las élites literarias cuando salió a la luz en 1969—, mas su canonización y sus libros son indudablemente más difundidos en el pos-boom, haciendo eco de las palabras de Pedro Sorela; debemos resaltar que éstas se pronunciaron en España. Del mismo modo, esta canonización tardía de Monterroso señalada por Oviedo, de cierta manera, es el fruto de la academia: varias tesis investigan sus obras en Italia, Bélgica, España, los Estados Unidos, México y Guatemala; salen a la luz traducciones, ¡incluso una al latín!<sup>18</sup>, y se le incluye en antologías en México y los Estados Unidos. Su estatura literaria se logra internacionalmente por la labor de especialistas en los noventa y la primera década del 2000; se populariza hasta el punto de que Italo Calvino lo retrata en *Seis propuestas para el próximo milenio* como el autor del

---

<sup>15</sup> Aunque vale la pena señalar, haciendo un guiño al pensamiento crítico de Monterroso, que este libro es publicado en Barcelona por una editorial española.

<sup>16</sup> Retomo este punto en la Sección 3.3, donde argumento que su rechazo del género literario “novela” fue precisamente una respuesta al boom.

<sup>17</sup> Véase la página 40 de *Viaje al centro de la fábula* sobre el “auge” del Boom.

<sup>18</sup> Véase la traducción al latín de cinco fábulas de Monterroso hecha por Tarcisio Herrera Zapién en “Monterroso latinista y otras fábulas”, publicado en la *Revista de la Universidad de México* en 1983.

minicuento insuperable “El dinosaurio”<sup>19</sup>, ese cuento de siete palabras que mereció su propio libro de crítica literaria<sup>20</sup>. Además, Alejandro Lámbarry, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, ha sido responsable de dos ediciones críticas sobre Monterroso en los últimos cuatro años: *La mosca en el canon: ensayos sobre Augusto Monterroso* (2013) y *La letra m: ensayos sobre Augusto Monterroso* (2016). Es más, no debe ser considerado parte del proceso editorial onomatopéyico por una razón sencilla: como dice Monterroso, “nunca asistí, como podría desprenderse de un pasaje del libro [*Historia personal del “boom”* de José Donoso (1972)], a las fiestas de Carlos Fuentes, entre otras razones porque nunca fui invitado” (*La letra e* 53).

## **1.2 Hacia un estado del arte**

El planteamiento de Calvino nos conduce a uno de los aspectos más destacados de Monterroso: la brevedad. En *El cambio actual en la noción de literatura*, el crítico colombiano Carlos Rincón propone la brevedad de Monterroso como “el laboratorio de la narración” (44), igual a la propuesta de Lauro Zavala sobre el cuento “El dinosaurio”, el cual propone que sirve para estudiar “el tiempo y los niveles de la realidad en la narrativa en general” (*El dinosaurio anotado* 174). La crítica literaria ha refrendado la brevedad como una de las características más sobresalientes de Monterroso. Violeta Rojo, estudiosa de la minificción, ve que “[f]ue precisamente Monterroso el iniciador del *boom* de este tipo de cuentos [breves] a partir del conocido minicuento ‘El Dinosaurio’” (15). Se retoma esta idea de Monterroso como “el padre de un nuevo género” en el estudio de David Lagmanovich sobre el microrrelato hispanoamericano (19). En efecto, Monterroso mismo dice “me siento feliz cuando oigo repetir que lo bueno si breve, dos veces breve” (*Movimiento perpetuo* 149). Entonces, la crítica subraya esta estrategia literaria, de la cual Monterroso se siente orgulloso; sin embargo, Monterroso la explica en términos de la corrección: invoca a Walt Whitman para explicar su proceso de escritura, una muchedumbre que mora en él y siempre borra:

---

<sup>19</sup> “I’d like to edit a collection of tales consisting of one line one sentence only...but I haven’t found any to match [“El dinosaurio”] by Guatemalan writer Augusto Monterroso book of one-line stories” (Calvino 51).

<sup>20</sup> Véase el antes mencionado *El dinosaurio anotado: Edición crítica de ‘El dinosaurio’ de Augusto Monterroso*.

Uno es dos: el escritor que escribe (que puede ser malo) y el escritor que corrige (que debe ser bueno). A veces de los dos no se hace uno. Y es mejor todavía ser tres, si el tercero es el que tacha sin siquiera corregir. ¿Y si además hay un cuarto que lee y al que los tres primeros han de convencer de que sí o de que no, o que debe convencerlos a ellos en igual sentido? No es esto lo que quería decir Walt Whitman con su —Soy una multitud  
~~pero se parece bastante (~~

Por mi parte, insisto en que la brevedad de Monterroso es más bien una concisión y, en vez de concentrarme en esta concisión como la empresa de establecer un nuevo género, la interpreto como una estrella en la constelación que es la alegre complejidad en tanto que juega con los límites e involucra la conciencia del otro. Desde un principio etimológico, “concisión” implica violencia. Viene del latín *concidere*, que significa, literalmente, el acto de trocear. De acuerdo con la estilística lacónica de Monterroso, esta violencia es el fruto de una posición ética. ¿Qué hay de ética en la violencia concisa? Es el respeto por el lector: elegir bien la palabra; respetar la integridad artística (véase el Capítulo 4); reconocer el tiempo que exige la lectura; formar un lenguaje cristalino. Estos tres elementos componen la concisión de Monterroso, de modo que su literatura se puede pensar desde el punto de vista de su naturaleza colectiva. En otras palabras, leer y escribir representan un acto compartido. Si bien no desprecio la crítica que entiende la brevedad como una suerte de técnica literaria, este fenómeno me parece una concisión que va más allá de una estrategia literaria.

Incluso cuando nos adentramos en la forma de su escritura, fluida en la superficie y regida por la concisión, hay un vínculo imprescindible con el contenido. “La cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere decir, sin adornos ni frases notorias...si un verso es bueno, nunca sobra; pero en prosa hay que renunciar a muchas frases buenas en honor de decir solo lo necesario” (Monterroso, *Viaje* 70). Habla específicamente de prescindir de las metáforas en su obra: “Huyo de las metáforas... ‘La negra noche tendió su manto’ es un ejemplo de lo que no debe hacerse nunca en prosa” (*Viaje* 70). Surgen tres preguntas: ¿Escribe Monterroso sin imágenes y metáforas? Con respecto a esta pregunta, basta abrir cualquier página de *Movimiento perpetuo*: “el humor es una máscara” (51); “traerles a la memoria una cosa ya suficientemente enterrada bajo otros escombros, bajo otras ilusiones, bajo otras películas...” (79-80); un personaje se siente tranquilo, al contrario de lo que experimenta un cliente en un restaurante “como cuando [las mesas] están llenas y los mozos me miran o me parece que me miran furiosos como invitándome a pagar” (144). O, el cuento “Primera dama”:

Como si en realidad la estuviera usando, aclaraba la garganta cada cinco o seis versos, a pesar de que sabía que con eso sólo lograba irritarla cada vez más, igual que aquel maestro a quien sus alumnos por molestarlo le dijeron que tenía colorado el ojo y él se puso a restregárselo y a restregárselo, hasta que se lo dejó tan colorado que ellos no podían contener la risa; o como los monos, que si les ponen un poco de excremento en la palma de la mano no paran de olerlo hasta que se mueren. Cómo era eso de las obsesiones. Lo que más cólera le daba es que estaba segura de que todo pasaría en cuanto terminara su número. Sí pues. Pero era molesto, mientras tanto, pensar que se le iba a salir un gallo en medio de la recitación (*Obras completas* 38-39).

La cuestión de la putativa inexistencia de “metáforas” surgirá de nuevo en la Sección 3.4, en la cual indago sobre su papel en el engañoso binarismo entre forma y contenido. Es más, ¿sería la escritura privada de metáforas una re-elaboración del ideal de Flaubert?: “Me gustaría hacer un libro que no tratara sobre nada, sin ningún vínculo externo, que se sostuviera únicamente por la fuerza interna de su estilo, del mismo modo que la tierra flota en el aire sin sujeción, un libro que no versara sobre ningún tema, o en todo caso que esté fuera prácticamente invisible, si eso es posible” (*Cartas* 43). La respuesta, obviamente, es negativa. El por qué y el cómo son lo que nos interesa, y será en un comentario de Monterroso sobre la traducción de Shakespeare que encontramos esas dos facetas.

Sin embargo, primero debemos abordar la celebrada frase de Shakespeare, *brevity is the soul of wit* (*Hamlet* 2.2.90). Es decir, la concisión opera simbióticamente con el humor. El problema es que el contexto prima al intentar interpretar estas palabras de Shakespeare: Polonio enuncia estas palabras dentro de una charla larga en la cual hace todo menos mostrar su humor y/o su astucia; habla de manera prolija con el rey y la reina; es un “fishmonger” quien usa a su hija para obtener el favor del rey (*Hamlet* 2.2.174). La idea, entonces, es que Monterroso, un lector de Shakespeare, como se evidencia en su texto “Sobre la traducción de algunos títulos” (en *La palabra mágica*) no caería en la trampa de adscribir el humor únicamente a una prosa “desnuda”: “‘sound and fury’ quiere decir en el texto de Shakespeare: únicamente ‘bla, bla, bla’”. ¿Lo sabía Faulkner? Por supuesto, pues quien habla en su libro es efectivamente un idiota” (96).



*Augusto Monterroso, Autorretrato [1980].*

Sin tomarle al pie de la letra, podemos sonreír al leer las siguientes palabras de Monterroso concernientes a su concisión: “Como mis libros son ya antologías de cuanto he escrito, reducirlos a [la obra fragmentaria *La letra e*] me fue fácil; y si de ésta se hace inteligentemente otra; y de esta otra, otra más, hasta convertir aquéllos en dos líneas o en ninguna, será siempre por dicha en beneficio de la literatura y del lector” (*La letra e* 278). Esta violencia se realiza en nombre del decoro; se caracteriza por ser activa, no pasiva ni reactiva (la marca de su alegre complejidad).

Por un lado, uno de los principales puntos de partida de los críticos con respecto al guatemalteco ha sido la brevedad; por otro, existe una fascinación por la nacionalidad de Monterroso. Nacido en Tegucigalpa, criado entre la ciudad de Guatemala y Tegucigalpa y exiliado hasta sus últimos días en la ciudad de México, ¿qué es Monterroso? Entre otros, J.M. Oviedo, Ángel Rama, Alejandro Lámbarry y Álvaro Franco Zambrano ponen su exilio sobre el tapete, como veremos más adelante. Primero, en su artículo “La metaficción postmoderna en la literatura de Augusto Monterroso”, el estudioso colombiano Franco Zambrano propone que la ambigüedad nacional influye en la posmodernidad de las obras de Monterroso: los múltiples fragmentos, la yuxtaposición de estilos y la intertextualidad se originan en su identidad multicultural. Así, el guatemalteco-hondureño-mexicano-ciudadano del mundo deconstruye el pasado literario desde una frontera líquida; la ficción de Monterroso responde a la situación de su exilio. No doy por sentada la posición de Franco Zambrano porque Monterroso es astutamente consciente de la complejidad de la cuestión nacional, y aborda el tema en más de una ocasión. Monterroso no



sufre de esta ambigüedad nacional, y lo deja bastante claro en *Los buscadores de oro* y *La letra e*, de modo que no me parece un aspecto que merezca mucha atención en este proyecto.

Siempre abandera su herencia guatemalteca, pero sin privarse de una rica tradición occidental de literatura (devora los antiguos griegos, los clásicos españoles, la tradición maya, la literatura francesa, inglesa, estadounidense, mexicana, argentina, etc.) ni movimientos políticos a nivel continental (Cuba, Nicaragua, etc.). Que la cuestión de identidad acompañe la discusión de la crítica literaria en torno a Monterroso no nos debe extrañar, pero tampoco nos debe extrañar que esta cuestión nunca lo perturbara. En vez de quedarnos atascados en el estudio de la identidad nacional en sí, pretendemos aprehender algunas características del entorno histórico-social y, sobre todo, literario, de Monterroso; el reto queda en averiguar si esta cuestión desemboca en sus obras y hasta qué punto.

Dado que él desarrolló actividades contra el gobierno represivo de Jorge Ubico en Guatemala, cuya instauración fue provocada por y resultó provechosa para los Estados Unidos, Inc., se desempeñó en cargos oficiales como asistente consular en México y asistente del embajador guatemalteco en Bolivia para el gobierno de Jacobo Árbenz entre 1944 y 1954, puesto al que renunció después del golpe de estado propiciado por la United Fruit Company. Se mantuvo en contacto con las revoluciones y sus secuelas en Cuba, Nicaragua y Guatemala; en un fragmento de su diario *La letra e*, relata cómo lo deja sin palabras el sencillo acto de observar el mar en Cuba, una imagen que hace hincapié en el peso de la política en la vida y la obra de Monterroso: En Cuba [...] las cosas tienen otro sentido; y el mar, el mar también es nuevo, éste del Caribe, del que irradia hace cinco siglos la actual historia de este Continente [...] en Cuba tuve por primera vez la impresión de que el capitalismo es obsoleto” (160). Podemos decir que las fronteras no restringieron su actividad política; se coloca al lado de una creencia en la unidad hispanoamericana. Los lectores interesados en este punto se dirigen al artículo “Augusto Monterroso, el diálogo entre espacio político y espacio literario” de Alejandro Lámbarry, puesto que el investigador traza el no-enfrenamiento político directo entre Monterroso y su entorno físico, México. Vuelvo a este tema en el Capítulo 3.

Para dilucidar un poco el tema del contexto histórico en el marco de lo literario, es útil poner en diálogo —de manera superficial, por cuestiones de espacio— “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño y “Míster Taylor” de Monterroso<sup>21</sup>. En la narración de Bolaño, se relata la historia de una fotografía tomada de un niño castrado en la India. Se emplea la fotografía para ofrecer un clímax cuando se devela que el protagonista, un homosexual chileno exiliado, es quien le ha tomado la fotografía: aumenta el suspenso sutilmente en el desarrollo del argumento y nos ofrece la batalla interior del ser humano en tanto que la fotografía representa para el protagonista una violación del niño con la participación del *lector-voyeur*. El protagonista es un individuo “marginal”, un hecho que nos guía hacia el entendimiento del cuento como algo supremamente ligado al contexto histórico, hasta un paralelismo entre la ontogenia y la filogenia, es decir el personaje se desarrolla *pari passu* que la sociedad: el continente latinoamericano ha sido igualmente marginalizado en términos económicos, y la sombra de la violencia estatal chilena que provocó el exilio del protagonista le merodea aún en la India. Asimismo, “Míster Taylor”, el cuento celebrado de Monterroso e incluido en su primer libro *Obras completas*, relata el saqueo económico de un estadounidense “pobre” (aunque educado, —guiño— ) en la selva amazónica. El protagonista vende las cabezas reducidas de la población indígena en los Estados Unidos, y la empresa se vuelve tan exitosa que el estado y sus ilustrados juristas traman nuevas leyes para ejecutar a sus ciudadanos hasta que no haya más gente para quitarle la cabeza. En fin, el desesperado Mister Taylor hace enviar su propia cabeza reducida a su patria para responder a las demandas del mercado.

En conjunto, “El Ojo Silva” y “Mister Taylor” no sólo atestiguan un contexto histórico concreto de explotación internacional de Latinoamérica, sino señalan la complicidad torva, tanto del *lector-voyeur* de Bolaño como del estado latinoamericano y sus habitantes de Monterroso; ambos siguen un desarrollo cuentístico tipo *knock-out*<sup>22</sup> para problematizar las estructuras de poder, como demuestra Saúl Sosnowski en “Monterroso: sátira del poder” recopilado en *Refracción*; además, convierten unas fábulas negras sobre las relaciones económico-políticas del continente en una indagación micro-cósmica de la complejidad. Parece sencilla la moraleja en cuanto a lo denunciado; sin embargo, la marginalidad puede ser una espada de doble filo: encarna el lugar de

---

<sup>21</sup> “El Ojo Silva” se publicó en *Putas asesinas* (2001) y “Mister Taylor” en *Obras completas* (1959), aunque “Mr. Taylor” se escribió en 1954/55.

<sup>22</sup> Véase J. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en la bibliografía.

enunciación contra-hegemónico y, al mismo tiempo, puede ser el sitio de la incorporación o la apropiación de lo que sólo pretende ser contra-hegemónico pero que en realidad es nada más que otra manifestación del sistema dominante.

Esta línea de pensamiento proviene de varios pensadores, entre ellos Raymond Williams y Alberto Moreiras en sus textos *Marxism and Literature* (1978) y “Global Fragments: A Second Latinamericanism” en *The Cultures of Globalization* (1998), respectivamente. Moreiras señala que la “Latin American literary tradition is almost exhaustively definable as the quasi-systematic exploration of the specificity of the Latin American alternative modernity from what are today outdated concepts of identity and difference” (*The Exhaustion of Difference* 4), e invoca el tema principal de “Global Fragments” en tanto que intenta armar un nuevo programa: la diferencia y la identidad son tropos que no caben en el futuro de un debate que pretende arrestar la expansión (epistémica) del sistema global con el análisis de la especificidad latinoamericana. El anteriormente citado cuento de Monterroso, “Míster Taylor”, subvierte lo que critica Moreiras e instaaura lo que él anhela: en vez de explorar la alternativa modernidad latinoamericana en un proceso de diferenciación de la hegemónica modernidad (estadounidense) desde la identidad y la diferencia, Monterroso fusiona estos conceptos en una hipérbole de las consecuencias lógicas del sistema dominante y su relación con la especificidad latinoamericana. Por lo tanto, la *phronesis* de la obra de Monterroso no caería en esta trampa epistémica que agota la diferencia<sup>23</sup>.

Naturalmente, aquí hablamos del llamado aspecto político en la narrativa de Monterroso. Véanse, por ejemplo, los estudios antes mencionados de Francisca Noguero Jiméñez, Saúl Sosnowski y An Van Hecke. Para algunos estudiosos, la narrativa monterrosiana se compromete con lo humano y ocasionalmente con una sociedad específica (o una región). Encontramos argumentos para el regionalismo en el mismo “Mr. Taylor” (*Obras completas*) al aludir a las atrocidades cometidas por empresas extranjeras en Latinoamérica con la ayuda de sus propios gobiernos; el ensayito “La exportación de cerebros” (*Movimiento perpetuo*) denuncia, idiosincráticamente, la emigración de intelectuales y artistas latinoamericanos a Europa y los Estados Unidos; sin embargo, “Llorar orillas del río Mapocho” (*La palabra mágica*) nos pone en un caso particular —esta carta sentimental escrita desde la pobreza es un momento

---

<sup>23</sup> Remito el lector al Capítulo 4.

autobiográfico que narra momentos difíciles del exiliado—. <sup>24</sup> Del mismo modo, nos abocamos a la vida mundana de un intelectual en *Lo demás es silencio* o las intrincadas relaciones de una pareja en el cuento “Movimiento perpetuo”; esta literatura es tanto regional como personal, critica la *polis* en todas sus manifestaciones. En ambos casos, está “comprometida” con lo humano a escala mayor, haciendo eco del planteamiento sobre el programa de literatura latinoamericana que hace Moreiras.

Vienen al caso las palabras de Oviedo: el crítico termina llamándolo “‘realista’ por aproximación, en el sentido de que la experiencia del mundo objetivo está presente... como medio de reflexión moral sobre el espíritu humano y sus hábitos sociales” (*Historia de la literatura hispanoamericana* 252). De igual forma, Ángel Rama percibe una “ácida observación” de “actitudes humanas” (26). Me pongo del lado de estos dos críticos en contraposición a la observación de Wilfrido H. Corral, reconocido experto en temas monterrosianos, quien dice que el guatemalteco “[t]raduce sin ningún chauvinismo nuestra cultura (indohispanoamericana, occidental) a los que son el ‘otro’ para nosotros” (“Para una literatura mayor” 16). Quisiera subrayar que otra vez se demuestra que los críticos identifican la influencia de la identidad en los textos de Monterroso. Podemos decir que discrepo de la postura Corral y la de Franco Zambrano, debido a su manera de ubicar la literatura de Monterroso en el marco de una trans-nacionalidad posmoderna y/o una literatura que filtra la otredad hasta que sea inteligible para el mercado dominante. La observación humana que Oviedo y Rama perciben se adecúa más a los textos de Monterroso. Formularía el asunto de la identidad en términos de una vertiente que desemboca en una escritura crítico-social que puede ser latinoamericana sin limitarse a ella; para parafrasear a Beatriz Sarlo, la condición de algo no es su límite (“Estudios culturales y crítica literaria”, s.p.). Para modificar a Corral y Franco Zambrano, recurrimos de nuevo a Rama: la literatura de Monterroso es “un testimonio de radical modernización [que] no ha dejado de procurar una reelaboración de su cultura regional, lúcidamente asumida” (29). Lo regional y lo político a escala mayor se casan con la observación transnacional de características humanas.

---

<sup>24</sup> Estas obras se incluyen en *Obras completas*, *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica*, respectivamente.



José María Velasco, *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* [1875].

Si bien una gran cantidad (sin decir nada de la calidad) de la crítica expone los aspectos políticos y socio-críticos de la obra de Monterroso, otros, como Carolina Sierra Novoa, sostienen que él descarga “en parte a la literatura de su responsabilidad en la búsqueda de identidades culturales” (239). En síntesis, al colocar esta obra en un contexto cultural, encontramos que su literatura devela un espíritu liberal puesto que dialoga con su entorno. No podríamos, entonces, compartir la idea de que sus textos son meros juegos o que corresponden a la idea de *l’art pour l’art*. A saber, el narrador y crítico mexicano Gabriel Wolfson argumenta que *Movimiento perpetuo* representa una anomalía en el proyecto estético-ético de Monterroso en “Movimiento perpetuo: La fuga anticlásica de Augusto Monterroso”, mientras que para nosotros, este libro sería su quintaesencia. Esta misma confusión, ya señalada en el capítulo anterior como un rasgo clave de la obra de Monterroso, genera una fusión del campo cultural (literario) y el político de tal manera que la obra de Monterroso, en cuanto a su contenido y forma, puede ser como un compromiso con la política mexicana de sus días<sup>25</sup>. Por su parte, Francisca Noguerol Jiménez, autora española de *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, cultiva la política como manera de comprender al escritor guatemalteco en su trabajo sobre el género literario de comentario social conocido bajo la denominación “sátira”. Noguerol Jiménez le asigna a la literatura una función correctiva a nivel social y da cuenta de cómo una miríada de estudiosos de Monterroso ha hecho hincapié en las formas literarias utilizadas para criticar la sociedad y el

<sup>25</sup> Véase el antes mencionado artículo de Alejandro Lambárry, “El diálogo entre espacio político y espacio literario”.

comportamiento del ser humano, particularmente estudios como el de Rama. Sin embargo, este trabajo lleva esa faceta al extremo, planteando la imbricación de las formas literarias con una forma de vida y de ética particulares que no se reducen a la instrumentalización de la literatura como un elemento ideológico.

La sátira, que para Noguerol Jiménez es la máxima expresión del humor monterrosiano, indudablemente es un elemento destacado de los textos. En nuestro caso, no privilegiamos la sátira, ni la ironía, sino el humor en el sentido amplio, al estilo de *El humor como principio organizador de las obras de Augusto Monterroso* de Rony Enrique Garrido Prado, el cual no excluye la ironía ni la parodia ni la sátira. Si Noguerol Jiménez escribe sobre la sátira, Oviedo dice que “la ironía [es] el gesto esencial con el que [Monterroso] encarna su oficio” (*Historia de literatura hispanoamericana* 254). An Van Hecke dedicó su tesis doctoral a Monterroso<sup>26</sup> y ha publicado varios textos y un libro sobre Monterroso, especialmente sobre la intertextualidad y el contexto histórico; sugiere que el humor despiadado es engendrado por la debilidad y la vanidad de los seres humanos y muestra que la parodia se mueve entre la repetición y la diferencia en Monterroso. De nuevo se plantea el papel socio-crítico de Monterroso, ahora en la forma del humor, y Van Hecke elogia a Monterroso como un genial lector académico “fascinado por el texto estudiado al tal grado que termina parodiándolo” (“La Parodia en Augusto Monterroso” 617). De tal manera, Van Hecke concluye que la parodia recalca lo parodiado, lo eleva a un nivel digno y no lo desprecia. Parodiar se traduce en una forma de rendir homenaje. Asimismo, el antes citado catalán Juan Masoliver Ródenas escribe en “Monterroso o la tradición subversiva” que, para Monterroso, “burlarse de la humanidad es compadecerse de ella” (104); sean obras literarias o el comportamiento humano, Monterroso lanza su humor en contra de lo que le es más importante. Pero debemos tener cuidado con el amplio sentido otorgado a la sátira por Van Hecke o la burla por Masoliver Rodénas: en “La exportación de cerebros” (véase Sección 2.1), de *Movimiento perpetuo*, por ejemplo, ¿será que Monterroso encomia el auto-exilio de intelectuales latinoamericanos en los Estados Unidos o Europa? La respuesta obvia es que no lo hace. Por ahora, digamos que el humor de Monterroso tiene varios registros, cuyos matices requieren definiciones flexibles, como todo lo que tiene que ver con la alegre complejidad. Le dedicaremos mucho menos atención a la sátira, ya que ha sido claramente trazada por otros

---

<sup>26</sup> Editado como *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* por la Universidad Veracruzana en 2010

autores. En esta investigación, se valen del comportamiento irónico y sus repercusiones para la vida, a fuerza de su modo de operar fuera del binarismo y el hecho de que prima el cómo (véase el Capítulo 4).



Cuando Monterroso dice que se “emprendió en México una batalla contra la solemnidad...[que] se ganó en el acto”, estamos no sólo ante un humor o una ironía o una parodia o una sátira, sino ante una alabanza de la tradición literaria, una creencia en la potencialidad de la voluntad para conseguir objetivos (*Movimiento perpetuo* 99). Que vale la pena luchar contra la solemnidad es conocido por los lectores de Monterroso; pero el hecho de que la batalla se gane en el acto mismo abre otra vertiente. Poner sobre la mesa una idea, discutirla, favorece su cumplimiento y/o puede ser su meta en sí. Toda la valoración crítica del humor acierta en que no es un “adorno” literario o placentero. A ello, agregaría que esto da lugar a la ética que surge de la literatura monterrosiana: esta ética se hace con la literatura y, de cierta forma, es la literatura misma. ¿Cómo debemos vivir? Reflexionado, criticando, buscando comprender para perdonar, respetando la inteligencia y el tiempo de los demás. Monterroso expone estas cualidades en su literatura y los críticos las han percibido. Lo que queda por hacer es vincular estas cualidades a un nivel que abarca toda la literatura de Monterroso para demostrar que él no nos dice cómo vivir, sino que lo hace literariamente —un atisbo de la performatividad que veremos en la conclusión— .

Además de los enfoques críticos ya mencionados, hay que resaltar la intertextualidad y el juego genérico en Monterroso. Basta decir que Rama, Ana Mercedes Patiño (en su tesis doctoral *Un género transgenérico: acercamiento a una selección de cuentos de Julio R. Ribeyro, Gabriel García Márquez y Augusto Monterroso*), Van Hecke, Noguerol Jiménez y Karla Rojas Hernández (en su tesis de maestría *Diálogo entre libros varios y lectores pocos*) han aspirado a desentrañar el trastorno genérico de un autor de fábulas irreverentes (*La oveja negra*), una

“auto/biografía ficticia” (*Lo demás es silencio*), un diario en fragmentos (*La letra e*), ensayos (*Literatura y vida* y *Los pájaros de Hispanoamérica*) y los

Vladimir Putin le guiña al primer ministro húngaro Viktor Orbán [2014].

inclasificables libros *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica*. Para ellos, la intertextualidad y el juego genérico representan una especie de estrategia meta-ficcional que desestabiliza la obra para elaborar una obra unida mediante fragmentos dispares; esto hace que los textos de Monterroso estén conformados por múltiples textos y contextos simultáneamente. Estos aspectos se ven reflejados en la forma de sus textos fragmentados, lo cual leo como el anuncio de la unidad de las obras de Monterroso, y su ética. Es decir, nada existe *in vacuo*, todo se entiende en su contexto literario, histórico o político (o una mezcla de los tres). Él viaja por distintos discursos, lenguajes, lenguas, temas, géneros y citas y, en consecuencia, el lector no puede resistir la tentación de esforzarse por armar el rompecabezas, buscar afuera del texto y abrirse a la variedad.

### **1.3 El pozo teórico**

Ya que hemos planteado un esbozo sincrónico del contexto crítico y señalado los puntos de entrada a los textos de Monterroso, podemos centrar nuestra atención en las herramientas teóricas que ayudarán a la lectura de los textos de Monterroso. Estas herramientas incluyen la descripción densa, las teorías del humor (sobre todo la ironía) y la lógica rizomática.

Primero, la cotidianidad representa un tema recurrente en la obra de Monterroso, y muchas veces surge con una especie de ojo antropológico que busca explicar una(s) accione(s) como parte de su contexto, su telón de fondo. Un ejemplo que capta lo anterior es el hombre soltero en “Homenaje a Masoch” (Sección 2.3) o las querellas amorosas tratadas en el Capítulo 3. Para nosotros, la articulación del significado de este tipo de escritura nos remite a la descripción densa, concepto del antropólogo estadounidense Clifford Geertz, quien, a su vez, lo apropia del filósofo inglés Gilbert Ryle.<sup>27</sup> La descripción densa, en términos simples, es la aplicación del

---

<sup>27</sup> Véase *The Interpretation of Cultures* (1973) de Geertz y “The Thinking of Thoughts: What is *le Penseur* Doing?” (1968) o “Knowing How and Knowing That: The Presidential Address” (1946) de Ryle.



contexto a una acción o una descripción. A partir del famoso caso del “guiño”—en el cual un tic, un guiño fingido o un guiño de verdad tienen manifestaciones externas iguales a pesar de significar cosas bastante distintas— vemos que la aprehensión de la acción sólo se da cuando hay contextualización. O, como se propone en un ensayo de Ryle sobre el conocimiento, hay una gran diferencia entre la “museum-possession and the workshop-possession of knowledge”, en función de que el primero, un saber-que, no es lo mismo que el último, un saber-cómo (“Knowing How” 16). En otras palabras, la significación implica una descripción profunda del contexto en el que la acción fue realizada para que alguien ajeno a la acción la comprenda. Ya que no existe un lenguaje privado, como Wittgenstein ha dejado en claro en *Investigaciones filosóficas*, este proceso de traducción cultural de la producción de sentido “performa” y explica sus valores subyacentes.

Pero hay que proceder con cautela, puesto que ya he dicho que no estoy de acuerdo con Wilfrido H. Corral, estudioso de Monterroso, cuando propone que Monterroso traduce la cultura para los demás. Aquí, no empleo la descripción densa para facilitar la comprensión de la cultura occidental o, más bien, indohispanoamericana, en el vocabulario de Corral, para los otros, sean orientales o norteamericanos o europeos, sino que nos abre el horizonte de los textos monterrosianos como fuente de la historia desde abajo, la complicación de la lógica dominante



John Gast, *American Progress* [1872].

cuando el enfoque sea en temas íntimos o cotidianos, el pensamiento anti-binario y la literatura como contexto. En conjunto, Monterroso busca reconstruir el contexto en el cual se inscriben las acciones de sus personajes con el fin de comprender a los otros seres humanos; en lo que respecta a este punto, la ironía y la descripción densa representan un “maridaje” excelente, en vista de lo que plantea Booth: la ironía conlleva un proceso de cuatro partes: rechazar el significado

literal; ensayar alternativas; presumir sobre el conocimiento o las creencias del autor implícito; y por último, construir el significado de acuerdo con el paso anterior (*The Rhetoric of Irony* 9-10).

Este tejido “denso” viene acompañado de una fuerte carga ética— se deshace simultáneamente de nociones absolutas y relativistas, demostrando que en un determinado caso hay traducciones buenas (adecuadas) y malas (no adecuadas)—. Por ende, el tejido literario y social que Monterroso describe en cuentos como “La primera dama” (*Oc*) o “Las criadas” (*Mp*) es imprescindible para la dilucidación de su sistema literario. En el primero, la esposa del presidente de una nación centroamericana recita poesía para niños pobres, los cuales llegan a la escuela con hambre; la dama ignora este hecho para felicitarse a sí misma por “enriquecer” la vida de los niños con su lectura “Los motivos del lobo” de Rubén Darío. En cuanto al último, el autor trata las empleadas domésticas y su papel dentro del espacio íntimo con una inversión de la lógica del empleador/empleado<sup>28</sup>.

Aquí, la descripción densa desempeña una doble función. En primer lugar, permite mostrar que la literatura de Monterroso propicia una descripción densa de la vida cotidiana, de la vida literaria y del comportamiento de los seres humanos con el fin de ayudar a establecer la ética de la alegre complejidad. Segundo, al llevar a cabo una descripción densa de la literatura de Monterroso, vemos cómo la misma opera dentro de una situación histórico-literaria concreta con el fin de dejar descubrir cuáles guiños de Monterroso son verdaderos, cuáles son guiños fingidos, etc., un quehacer supremamente importante cuando se trata de alguien tan huidizo como don Tito, ese escritor quien inventa revistas literarias y dice que los enanos tienen un sexto sentido: se pueden reconocerse entre sí a primera vista (*Movimiento perpetuo* 125).<sup>29</sup>

Así, la descripción densa ineludiblemente conduce al tema del contexto histórico-literario en que Monterroso produjo sus obras. Un lector tan voraz y entrenado como Monterroso, a pesar de ser autodidacta (¿o debido a su condición de autodidacta?), exige que abarquemos un contexto literario bastante amplio, que va desde Heráclito y Horacio hasta Rulfo y Bolaño; sin dejar de lado una milenaria tradición lectora, se hace hincapié en el coetáneo contexto histórico-literario latinoamericano. En efecto, la herramienta de la descripción densa no se emplea aisladamente,

---

<sup>28</sup> Véase las Secciones 2.1 y 3.1 para más información sobre este tema.

<sup>29</sup> Como *Endymion*, una revista inventada que aparece en *Movimiento perpetuo* (“El informe *Endymion*”); el título de la revista apócrifa alude al poema de John Keats, que incluye la famosa frase “A thing of beauty is a joy forever”, mientras que el segundo es, como debe ser, una cita de Monterroso atribuida a su propia creación, Eduardo Torres.

sino que surge orgánicamente al desentrañar la literatura de Monterroso; no desconocemos este contexto histórico-literario dado que queremos articular lo que *hacen* sus textos con *cómo* lo hacen, una forma de prevenir una lectura incorpórea.

Incluimos el humor en la discusión del contexto histórico-literario y la descripción densa por razones obvias. El humor necesita el contexto para adquirir sentido, o su vertiente humorística; según la comprensión de Sigmund Freud, en el estudio seminal *El chiste y su relación con el inconsciente*, o según lo que plantea Henri Bergson en *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*, se necesita una audiencia y un referente cultural, o si se quiere, un repertorio de lo ya conocido, para poder acceder a lo lúdico. Además de ser uno de los factores que más explica la celebridad de Monterroso, ofrece un lente a través del cual analizamos la ética de los textos, sobre todo en lo respecta a la ironía, la sátira, etc. Los apuntes de Wayne Booth y Linda Hutcheon nos suministran las herramientas con las cuales explicamos la función de la ironía en las obras de Monterroso. El humor es una fuerza irruptora que, con frecuencia, logra afectarnos a través de la tensión y la diada de la expectativa y la sorpresa. Ello representa un trabajo de fe (en la habilidad de comunicar) que se basa en la duda (la dificultad de comunicar), un trabajo compartido, básicamente, del fracaso. Digo fracaso porque resalta la dificultad de comunicar, el complejo entrecruzamiento de la intención y la recepción, pero aún más puesto que el humor representa un alivio constructivo, una afirmación optimista, en los textos de Monterroso. No es un hecho azaroso que Bergson resalte el aspecto social del humor que surge de la tensión entre *l'élán vital* y la mecanización de la vida, puesto que esto sirve para limpiar el cuerpo político; asimismo, Simon Critchley, en *On Humour*, hace énfasis en el humor como una manera de forjar una visión de la aspiración social, es decir lo que la sociedad quiere proyectar, lo cual implica que prima el contexto para crear el humor. Sin embargo, las propuestas de Freud, Bergson y Critchley no formarán parte de nuestro enfoque, dado que el humor de Monterroso se abordará en tanto que revela la ética de su obra.

A partir de la ironía, analizaremos la descentralización que es parte de una lógica del rizoma, no la del árbol, donde el primero es la hierba, conectada por miles de nexos sin un centro, mientras el último es el árbol con raíces<sup>30</sup>. Por ejemplo, la metalepsis de Eduardo Torres, invención de

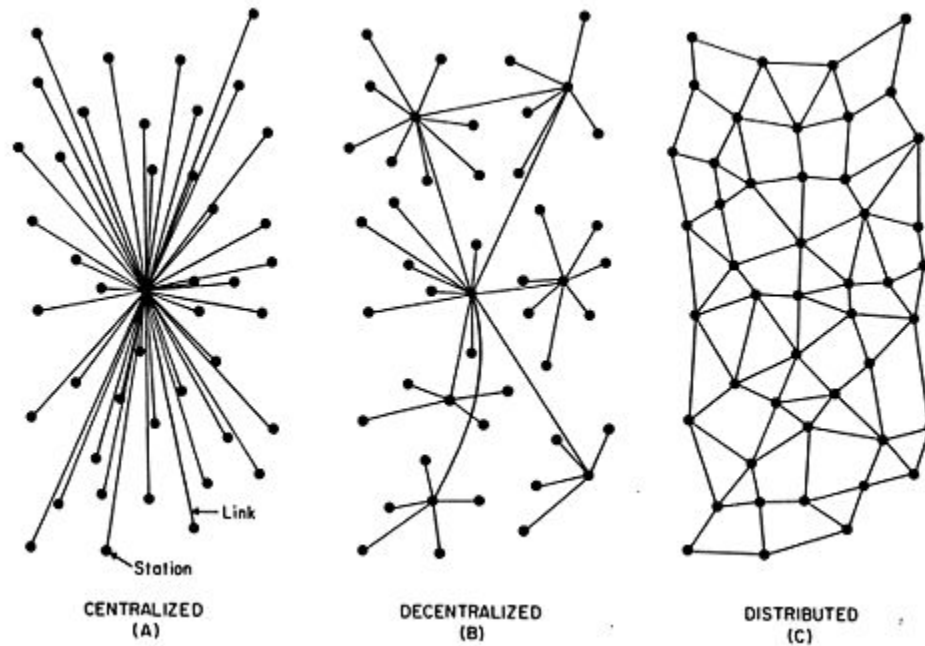
---

<sup>30</sup> Véase el Capítulo 4 para más información sobre la ironía y la lógica rizomática.

Monterroso que protagoniza *Lo demás es silencio: La vida y la obra de Eduardo Torres* y aparece en dos otras obras del mismo, cuando empieza a reseñar las obras de Monterroso mismo. Dos pensadores franceses, uno filósofo y el otro psicoanalista, Gilles Deleuze y Félix Guattari formulan la lógica del rizoma en su libro *Mil mesetas* y, dada la complejidad de estos dos escritores que conforman una muchedumbre, nos remitimos a una cita textual en donde se expone el concepto de la siguiente forma:

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción "y...y...y...". En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) (*Mil mesetas* 29).

En la medida en que el rizoma disfruta del "y...y...y...", que desvía cuestiones teleológicas, esenciales (el nómeno) e intencionales; en la medida en que el rizoma florece en la alianza, forjando unidad de nodos dispersos; que afirma lo que hay sin resignarse a ello; que hace énfasis en el tejido, el trabajo de Monterroso es rizomático. Debo aclarar que, a pesar de utilizar el concepto del rizoma, rechazo su representación como una "ruptura asignificante" (*Mil mesetas* 15). Es decir, el planteamiento de Deleuze y Guattari sirve como un punto de partida y no como un esquema que explica todo lo monterrosiano. Si fuera así, este trabajo ya se habría acabado. Nuestro interés será el de mostrar específicamente que la literatura rizomática significa y cómo significa. Por eso, obedecer a una lógica rizomática no cae en la trampa de un sistema semiótico en el que el significado se difiere eternamente. El rizoma tiene un modo que se presta a la identificación y el estudio del *cómo* de su función; se teje, hasta cierto punto, la lógica de la alegre complejidad en el vocabulario del rizoma. Puesta en juego por Monterroso, esta ética no parte de una tabula rasa, sino del *intermezzo*, es en el mundo.



*Paul Baran, Centralized, Decentralized and Distributed Networks [1964].*

Hablar del rizoma facilita abarcar el sistema literario monterrosiano. He propuesto la palabra sistema acá porque connota un todo organizado con partes interrelacionadas. La lógica rizomática refuerza esta idea: la alegre complejidad, constituida en cierta medida de la lógica rizomática, nunca recurre al reduccionismo, o sea, un origen que prolifera todo. El sistema monterrosiano no se contenta con ser una denuncia de la sociedad. En cambio, ofrece un reflejo de la sociedad y una propuesta para remodelarla, pero siempre dentro de un sistema lúdico que antagoniza consigo mismo. En consecuencia, una constante revisión se vuelve casi un manifiesto en la obra rizomática de Monterroso, un manifiesto que ponemos en práctica al retomar los mismos puntos para recalcar la unidad y al abordar los mismos textos desde otra perspectiva dentro del mismo sistema literario.

## *Capítulo II*

### *Entrando al mundo monterrosiano: La alegre complejidad, la vida cotidiana y la descripción densa<sup>31</sup>*

Oh me! Oh life! of the questions of these recurring,  
Of the endless trains of the faithless, of cities fill'd with the foolish,  
Of myself forever reproaching myself, (for who more foolish than I, and who more  
faithless?)  
Of eyes that vainly crave the light, of the objects mean, of the struggle ever renew'd,  
Of the poor results of all, of the plodding and sordid crowds I see around me,  
Of the empty and useless years of the rest, with the rest me intertwined,  
The question, O me! so sad, recurring—What good amid these, O me, O life?

Answer.

That you are here—that life exists and identity,  
That the powerful play goes on, and you may contribute a verse  
*Walt Whitman*

---

<sup>31</sup> Algunas de las ideas de este capítulo se publicaron, con un formato muy diferente, en el artículo “Aproximaciones a la obra de Augusto Monterroso: la lógica y el binarismo”, recopilado en el libro *La letra m: Ensayos sobre Augusto Monterroso*.

La primera parte de este capítulo (el primero que emplea el estilo fragmentario) trata el binarismo y el reto lógico que pueblan las obras de Monterroso. A partir de las parejas románticas y el juego con la lógica, introduzco el concepto del binarismo como un código clave para leer la obra de Augusto Monterroso. El anti-binarismo devela la reformulación de la manera en la que Monterroso, tanto como los lectores, interactúa con el entorno, de modo que las criadas, las moscas y la temática cotidiana adquieren un aspecto político. Este anti-binarismo se hace evidente al analizar las estrategias retóricas en Monterroso, además de ver los textos a través del lente de la descripción densa, debido a que la descripción densa nos demuestra que la literatura es el punto neurálgico en la literatura de Monterroso.

## **2.1 De cabezas y moscas**

*Pero ella volvería a darle [al joven] ánimo mediante la infalible táctica de presionarlo con las piernas para que el comprendiera que de lo que se trataba era bailar...si bien era bonito sentir placer físico, lo que a ella más le agradaba era dejarse llevar por el pensamiento de que su marido se hallaría sufriendo como de costumbre por saberla en brazos de otro...lleno de rabia y sirviéndose otra copa...Después [marido y mujer] llegarían a su hotel...y [él] le diría que era una puta...y ella trataría de arañarlo y lo insultaría enfurecida y empezaría a desnudarse arrojando la ropa por aquí y por allá y él lo mismo hasta que ya en la cama (Movimiento perpetuo 22-3)*

*‘El premio del concurso. El coche’ [...] ‘Muy bien, muy bien, ni tu ni yo manejamos, ¿vamos a contratar un chofer? afirmó ella dos veces y preguntó una’ [...] ‘No soy sarcástico contigo’, respondió él; ‘en serio: si lo deseas cambiamos, de ahora en adelante, tú escribes y yo cocino...’ ‘Bueno, no discutamos más, dijo él, estás casada con un buen escritor o un tonto’...al contrario de lo que ocurrió con él, que se creía lo último, ella estaba segura de que en realidad era el primero...ella se desvestía frente a él...le pregunto desde la cama, ente imperiosa y suplicante, [‘¿No vienes?’] (La palabra mágica 54-58)*

*Hablar de un esposo siempre es difícil...[nuestra relación hubiera sido tormentosa] a no ser por el temperamento tranquilo de él y mi paciencia para soportar desde entonces sus lecturas y sus pretensiones de tipo amoroso...Uno se convence de que su marido es un gran hombre y en tal caso pues lo respeta a como dé lugar y se aguanta...llega, siempre con el libro bajo el brazo, a nuestro cuarto, donde yo le tengo ya lista la cama con sus sábanas frescas...pues medio se ríe entre sueños con esa expresión tan suya de quien no mata una mosca, y que, como quiera que sea y para decirle la verdad, es lo que en ese momento me hace que eres lo más que nunca y aguantarle todas sus mañas (Lo demás 67-86)*

Estas tres escenas, extraídas de *Movimiento perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1978) y *La palabra mágica* (1983), respectivamente, develan que los embrollos de una pareja romántica constatan su amor. Estos tres momentos cotidianos subrayan la importancia de hablar por fuera del binarismo de amar o pelear, de “él tiene razón” o “ella la tiene”. Nos permiten atestiguar la intimidad de una pareja; Monterroso nos libera como lectores de la necesidad de juzgar, pues él *enreda* la lógica de “¿Quién tiene la razón?” para ponernos en los zapatos de cada uno de los amantes. Él *descarta* la grandilocuencia para ubicarnos en lo que cualquier media naranja ha experimentado (menos lo de ganar un auto).

Este primer paso, al parecer una mera elección temática por parte del autor, abarca un período más extenso que una década y una multitud de géneros literarios: cuento/relato, ensayo/cuento y testimonio grabado incluido en una novela seudo-auto-biográfica, respectivamente. En lo anterior reside uno de los principales argumentos de esta tesis: la obra de Monterroso, al parecer dispersa, está tejida con hilos sutiles que desembocan no sólo en un estilo literario sino en un estilo de vida. Desde esta óptica, leemos la elección genérica/temática, además de la estilística/estructural como parte de un sistema de pensamiento que adquiere una dimensión ética.





James Thurber, "Is this man annoying you, dear?" [1932]

*Durante la segunda Guerra Mundial y los años subsiguientes, México exportó braceros en escala considerable...lo cierto es que cada uno de estos braceros aporta al país [México] un promedio de 300 dólares anuales que envían a su familia [desde los Estados Unidos]. Hoy nadie puede negar que estas remesas contribuyeron en gran medida a resolver los problemas de divisas que México enfrentó en los últimos años...Si esto se logró con la contribución de los humildes y sencillos campesinos, la mayoría de las veces analfabetos, imagínese lo que significaría la exportación anual de 26.000 cerebros. La relación de pago unos a otros es casi sideral. Cabe, entonces, preguntarse de nuevo: ¿qué vale más exportar: brazos o cerebros? Planteémonos, pues, el problema, o el falso problema, con toda claridad (Movimiento perpetuo 42)*

Hasta ahora, los cuatro apartados de Monterroso demuestran un estilo conciso, meticuloso en el que se mezcla lo absurdo, lo perspicaz y lo cotidiano. Es un escritor cuyas imágenes contienen una seriedad que se ve debilitada por lo desenfadado o informal que parece la presentación de las mismas. Veremos que: i) esta disonancia se hace a propósito; y, ii) esta disonancia es una clave en la lectura de Monterroso.

Volviendo a la cita, en este texto sobre la exportación, Monterroso extrapola la lógica de una sociedad tecno-capitalista: si durante la segunda guerra mundial el brazo gozaba de un valor económico, hoy en día el cerebro le ha arrebatado el trono. En vez de directamente denunciar la fuga de cerebros latinoamericana durante el cual los intelectuales latinoamericanos emigraron a

los Estados Unidos o Europa, Monterroso descubre la lógica que fundamenta esta situación socio-política, o sea, la lógica que justificaría esta situación. Sin desconocer el peligro real de la violencia política por parte de regímenes autoritarios que imperaban en varios países de Latinoamérica a lo largo del siglo veinte —cabría señalar que Monterroso mismo fue exiliado por razones políticas de Guatemala—, Monterroso asume la tarea de exponer cómo la lógica puede ser engañosa: depende del entimema. Para aclarar, por un lado, hay filósofos que proceden mediante los silogismos: Sócrates es un hombre; los hombres son mortales; por lo tanto, Sócrates es mortal. Por otro, están los sofistas, quienes proceden mediante el entimema: Sócrates es un hombre; por lo tanto, Sócrates es mortal. Al saltarse el paso intermedio del silogismo, el entimema se podría prestar para fines oscuros. En el caso de la sinécdoque brazo/cerebro, Monterroso cuenta con el entimema para demostrar las bases inestables del valor la sociedad contemporánea. Es decir, si el brazo se puede exportar y su exportación trae consigo dinero, ¡la exportación del cerebro traería consigo más dinero!

Podemos trazar paralelos entre las peleas de las parejas sentimentales y la lección de “La exportación de cerebros”, puesto que ambos nos dan pistas sobre cómo operar por fuera del binarismo: entender y después socavar la lógica dominante de la sociedad e inducir a los lectores a concebir la relación sentimental sin intentar ser como un tal Auguste Dupin y llegar a la verdad del caso. Así, Monterroso busca reformular el discurso sentimental al mismo tiempo que el político.

*Creo que con ésta será la segunda vez que diga que no todos los tiempos son buenos.*

*Dada la prosperidad del negocio llegó un momento en que del vecindario sólo iban quedando ya las autoridades y sus señoras y los periodistas y sus señoras. Sin mucho esfuerzo, el cerebro de Mr. Taylor discurrió que el único remedio posible era fomentar la guerra con las tribus vecinas. ¿Por qué no? El progreso [...] Con la ayuda de unos cañoncitos, la primera tribu fue limpiamente descabezada en escasos tres meses. Mr. Taylor saboreó la gloria de extender sus dominios. Luego vino la segunda; después la tercera y la cuarta y la quinta. El progreso se extendió con tanta rapidez que llegó la hora en que, por más esfuerzos que realizaron los técnicos, no fue posible encontrar*

*tribus vecinas a quienes hacer la guerra [...] Fue el principio del fin* (Obras completas 14-15)

“La exportación de cerebros” se publica en 1972, pero la exportación de *cabezas* sirve como el tema de uno de los cuentos más reconocidos de Augusto Monterroso: “Mr. Taylor”. En el cuento, Monterroso contempla una respuesta literaria a la intervención norteamericana en la política guatemalteca, pues en junio 1954, el Tío Sam ejecutó un golpe de estado, derrocando el gobierno democrático de Jacobo Árbenz. Monterroso, un joven de 33 años que trabajaba en La Paz en representación del gobierno de Árbenz cuando se dio el acontecimiento, reflexiona acerca de este momento a partir de la sátira, no del poder, sino de la lógica que subyace a ese poder.

En lo que concierne a la exportación de cabezas latinoamericanas a los Estados Unidos en “Mr. Taylor”, varios niveles merecen ser recalcados. Primero, la empresa no podría sostenerse sin la cooperación del gobierno de este país amazónico. Las autoridades celebran los brotes virales dado que generan una gran cantidad de cabezas de gente muerta, y se decretan leyes que apliquen la pena de muerte por delitos tan necios como estornudar en público. En otras palabras, la complicidad de los “élites” con La Compañía —léase la *United Fruit Company*— que tienen el poder es lo que propaga las atrocidades cometidas en contra de la gente común y corriente. Segundo, son precisamente las cabezas las que suscitan un frenesí en los Estados Unidos. Ya los gringos no buscan sólo café o jornaleros (brazos) latinoamericanos, como solía hacerse durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, sino sus cabezas como adorno, cabezas vacías, sin la materia gris en funcionamiento. Tercero, el texto teje un contexto histórico amplio, pues vincula la historia expansionista/imperialista de los Estados Unidos, sea *Manifest Destiny*, el *Sendero de lágrimas* con las acciones del mismo en su traspatio, sea un golpe de estado en Guatemala o la *Invasión de la Bahía de Cochinos* o el apoyo a los *Contras* en Nicaragua. Por último, el protagonista, el epónimo Mr. Taylor, se ve abrumado por el éxito de su negocio hasta tal punto que, cuando le es imposible cumplir con la demanda del mercado norteamericano, manda a reducir su propia cabeza y se la envía a su jefe, un tal Mr. Rolston, en Nueva York.

Escrito en respuesta a un crimen estatal en 1954, “Mr. Taylor” sienta las bases para un ensayo de 1972, “La exportación de cerebros”. Los paralelos son inconfundibles: i) atestiguamos la

exigencia estadounidense sin atenuantes y sus repercusiones en sus países vecinos sureños; ii) vemos, de manera oblicua, la lógica que fundamenta el intercambio global periferia-centro; iii) Monterroso no nos permite pasar por alto el papel jugado por los gobernantes latinoamericanos, como, por ejemplo, el hecho de que varios regímenes latinoamericanos obligaron a muchos intelectuales a salir de sus países o, en el caso específico de Guatemala, que ciertos sectores del gobierno facilitaron el golpe de estado estadounidense; iv) participamos en la burla del lugar sagrado de la cabeza en la sociedad—me refiero, por ejemplo, al ideal cartesiano—; v) hay una extrapolación lógica de un sistema económico que privilegia la relación entre el cerebro y el dinero a costa del cuerpo<sup>32</sup>; y, vi) la reducción logística/lógica se emplea para ridiculizar una situación política, v.g. vender = bueno porque gana dinero; vender cabezas reducidas gana dinero, por lo tanto el protagonista debe vender su propia cabeza reducida.

El papel de la lógica, en la extrapolación hiperbólica de las consecuencias lógicas del capitalismo, el cual, como Lenin ya ha señalado, encuentra su fase mayor en el imperialismo<sup>33</sup>, ha sido abordado, aunque con otro énfasis, en el estudio de Gloria Estela González Zenteno, cuyo libro *Arte y política en Monterroso: El dinosaurio sigue allí* debate “la opinión generalizada que coloca los textos de Monterroso en la categoría de obras ‘elitistas’ o ‘intelectualizantes’, negándole, conscientemente o no, el poder subversivo de su palabra” (199). En síntesis, a través de la exposición del problema de la lógica, Monterroso muestra las consecuencias dañinas de pensar en binarismos, sobre todo los binarismos relacionados con el poder, un ejercicio literario en el cual la forma sutil refleja, o pone en práctica, la propuesta del contenido. Monterroso procura una palabra alegre-compleja que opera fuera de lo intelectual versus lo subversivo.

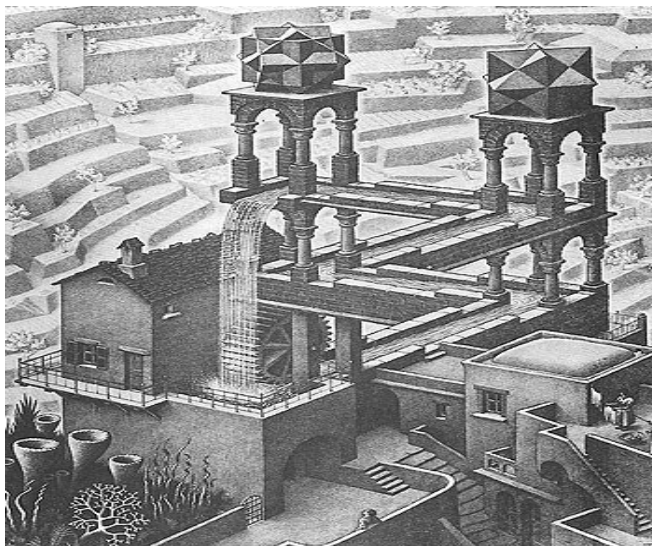
***Entre la gallina y el huevo existe la duda de quién fue primero. A nadie se le ha ocurrido preguntarse si la mosca fue antes o después. En el principio fue la mosca (Movimiento perpetuo 12)***

---

<sup>32</sup> Cerebro/cuerpo es un binarismo que muchos, por ejemplo, Merleau Ponty, han negado; Monterroso se aliaría con ellos. Veremos esta misma idea en la discusión de “Las criadas” o en el caso de Lucían Zamora y su jefe Eduardo Torres (Secciones 2.1 y 3.1, respectivamente).

<sup>33</sup> “El imperialismo surgió como desarrollo y continuación directa de las propiedades fundamentales del capitalismo en general” (Lenin 193)

Reconozco que huevo/gallina no es un binarismo en la acepción clásica; de hecho, muchos de los binarismos aquí comentados tampoco lo son. Por ejemplo, el binarismo literatura/vida, en la cual la literatura es algo que no es vida, una expresión verbal que se basa en o busca trascender la vida, pero proscribire la convivencia de ambas partes. En pos de forjar esta visión, Monterroso convierte la clásica pregunta “¿Cuál vino primero, el huevo o la gallina?” en una afirmación “¡Primero las moscas!”. La reformulación de una pregunta que, putativamente, conduce a una reflexión por una afirmación parece bastante anti-Monterroso, ¿cierto? ¿Por qué Monterroso no quiere incitar a la discusión? Sin embargo, yo creo que el problema que entrevé Monterroso en la pregunta radica en el hecho de que ella suponga la dualidad: no pudo haber otra manera, o huevo o gallina, y, así, en vez de generar discusión, limita los posibles trayectos. Al ensanchar este horizonte, se nos obliga a contemplar otras formas sin caer en un maniqueísmo.



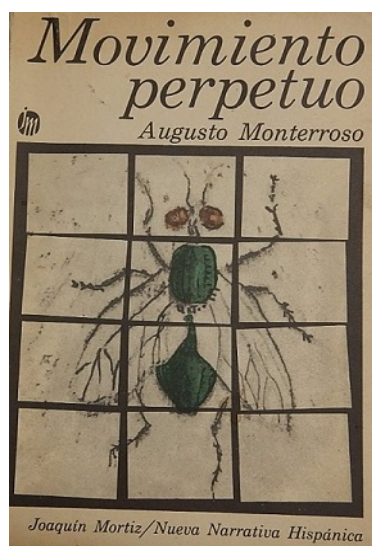
M.C. Escher, *Waterval* [1961].

Dicho de otro modo, Monterroso hace presente lo absurdo con la exposición lógica, a tal grado que vemos cómo caemos fácilmente en la misma trampa en nuestras vidas cotidianas. Con estrategias como ésta en mente podemos apreciar un momento interesante en la obra de la esposa de Monterroso, Bárbara Jacobs, una gran escritora, quien cita a Erik Satie para evidenciar la misma idea: “¿Qué prefieres: música o jamón?” (*Atormentados* 29.) Es decir, se emplea una pregunta cuasi-inconcebible que se burla de la forma binaria para demostrar las desventajas de pensar en términos de exclusión mutua y en términos de oposiciones que, a menudo, son falaces, como el ejemplo de intelectual versus subversivo en la cita de González Zenteno.

¿A dónde voy con esto? Los paralelos apuntan hacia una continuidad, y esa continuidad consiste en una visión crítica que es capaz de comprender lo que sustenta una situación política que Monterroso ve como injusta. Régis Debray, un filósofo francés quien ha escrito sobre los medios

de comunicación, señala un camino semejante al preguntarse “¿Primero el hueso o primero el logos?” (*Introducción a la mediología* 42). La transmutación del problema por el francés, el mensaje o el medio por el cual se transmite ese mensaje, va más allá de la formulación ya canonizada de Marshall McLuhan, y más adelante nos obligará a abordar una cuestión fundamental: ¿Cómo concibe Monterroso la relación entre la forma y el contenido? Por ahora, dejo la respuesta al margen para hacer hincapié en que esta pregunta supone un binarismo que el autor que escribe “¡Primero las moscas!” no podría aceptar.

Monterroso, quien ha cambiado la manera en que nos aproximamos a una disputa entre amantes a través de señalar la complejidad de esta relación, ensaya el mismo proceso en cuanto al



Portada de la primea edición de *Movimiento perpetuo* [1972].

tratamiento de las moscas: en el cuento “Tú dile a Sarabia que digo yo que la nombre y que la comisione aquí o en donde quiera, que después le explico” (*Movimiento perpetuo*), el monólogo interior de un hombre que trabaja en una oficina, a la par que sus acciones exteriores, se ven afectadas por el zumbido de una mosca. Para el protagonista, el cerebro y cuerpo, el exterior e interior, se fusionan por medio de los movimientos de una mosca.

A pesar de ser universalmente aborrecido, este bichito trasciende la literatura mundial. No más miremos el libro *Movimiento perpetuo*, el cual abunda en no menos de cuarenta y cinco citas eclécticas sobre las moscas de una gran diversidad de autores; o la traducción que hizo Monterroso de *Fly and the Fly-Bottle*, un libro

de entrevistas con intelectuales británicos.<sup>34</sup> Ellas nos circundan cada día que pisamos la tierra; nos vigilan. Hasta se ve en la portada de varias ediciones de *Movimiento perpetuo*: la primera imagen que divisamos es una mosca; es más, las palabras del libro constituyen un movimiento ubicuo que refleja el de las moscas. Por esta razón, la ubicuidad de este movimiento termina obligándonos a abordar el tema de la vida cotidiana y el pensamiento arraigado en el binarismo que busca trancar tal movimiento (véase Sección 2.4).

<sup>34</sup> *La mosca y el frasco*, publicado en 1976 por el Fondo de Cultura Económica de México.

*Amo a las sirvientas...porque finalmente deciden marcharse como vinieron, pero con un conocimiento más profundo de los seres humanos, de la comprensión y la solidaridad; porque son los últimos representantes del Mal y porque se aferran a él y le ruegan que por favor no abandone esta tierra [...] Y allá van, ángeles malignos [...]*  
(Movimiento perpetuo 96-97)

El amor que Monterroso profesa hacia las criadas está estrechamente ligado a los cerebros y las parejas sentimentales, pues este amor resulta de su oxímoron: ángeles malignos. Estas dos palabras, generalmente consideradas antagónicas, se juntan para darle forma a una telaraña ética en tanto que optan por la perspectiva cotidiana y por el binarismo y el concomitante aislamiento de lo correcto versus lo incorrecto. Asimismo, al hablar de “los ángeles malignos”, Monterroso aboga por el respeto que merece este grupo laboral/social, la mayoría víctima de una situación social bastante marginalizada<sup>35</sup>, empleando la misma lógica que se usa para subyugarlas. Quiero decir, las criadas se desprecian por no tener “educación” superior, por ser trabajadores manuales que llevan a cabo el trabajo manual y no “cerebral”. Su defecto es desempeñar un rol supuestamente “físico” en un mundo que sufre una obsesión por la producción cerebral, con la excepción de los deportistas, quienes ganan montones de dinero pese a que se ensucian las manos. Esta es la otra cara de la moneda: el culto al cerebro antes mencionado conlleva el menoscabo del cuerpo, la inevitable jerarquización concomitante al binarismo. Monterroso le da vuelta completamente a este binarismo, hasta que las criadas —las subordinadas, las trabajadoras manuales— representen el ser humano con conocimiento más profundo tanto que les toca a estas trabajadoras abandonar la tierra, tanto que tienen que convertirse en moscas/ángeles y volar.

---

<sup>35</sup> Véase *Care Work and Class: Domestic Workers Struggle for Equal Rights in Latin America* de Merike Blofield o “Marginalized Struggles for Legal Reform: Cross-Country Consequences of Domestic Worker Organizing” de Katherine Maich.

## **2.2 Penélope, el lenguaje, el cambio paradigmático de lo anti-binario**

*De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndolos creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía (La oveja negra 42)*

Si antes planteé que al hablar de las parejas sentimentales, Monterroso enreda la lógica de “¿Quién tiene la razón?” y descarta la lógica binaria que rechaza el cuerpo a costa del cerebro, me quedé en ejemplos provenientes de la literatura de Monterroso, como la auto-referencialidad que se ve en la relación entre “La exportación de cerebros” y “Mr. Taylor”, o lo ficticio que se ve en “Las criadas”, o el ámbito histórico, siendo la intervención estadounidense de 1954 el referente histórico de “Mr. Taylor”. Acá, abordo un caso en el cual Monterroso se enfoca en la literatura, pero con la misma perspicacia y las mismas estrategias. *La odisea*, ese viaje heroico, es un texto cuya sombra no se puede evitar en la literatura occidental, mientras en el trasfondo de la historia épica, está la pobre Penélope, desvelada, tejiendo, mientras su héroe esté fuera de casa. Monterroso consigue que el trasfondo pase a primer plano: acaso el marido de Penélope no volvió a casa por décadas porque ella estaba ocupada, tejiendo febrilmente. Naturalmente, leemos, el viejo Homero se equivocó; la travesía épica sí es un relato valioso, pero la historia que se debe relatar es la de los trucos utilizados por Penélope, es decir, tejer, para poder entretener a otros pretendientes sin que su marido pudiera estorbar.

Monterroso cambia el paradigma del hombre que viaja a favor de la mujer que teje, haciéndonos reconocer el valor de pensar desde múltiples perspectivas, la gran lección de la empatía. Y no nos debe sorprender, pues, ¿quién más defiende las moscas?

Para entender, cuya etimología es del latín, *intendere*, que significa estirar, dirigir hacia algo, tender, o sea, acercarnos,<sup>36</sup> a las consecuencias de esta reformulación, para armar el escenario en el cual se da esta reformulación, quisiera hablar brevemente de un estudio lingüístico desarrollado en Colombia. La hipótesis básica del mismo es que la vida de una mujer y la de un hombre se construye sobre la base de metáforas distintas para plasmar sus diferentes vivencias.

---

<sup>36</sup> Véase, por ejemplo, el texto de A. Carpentier “De lo real maravilloso americano” para más información sobre la relación entre entender y acercar.



Se propone que para las damas “la vida es un escenario” y para los caballeros “la vida es un viaje” (Ramírez Cruz 150). Los distintos modos de expresión que supuestamente corresponden a mujeres y hombres son un binarismo que Monterroso buscaría subvertir; con eso, no insinúa que estas realidades distintas no existan, sino que son imaginarios culturales contruidos. Más bien, doy un ejemplo de lo que no se puede hacer a la hora de hablar de Monterroso y su obra: apoyarse en la crítica que privilegia la diferenciación jerárquica. Esta es la misma línea de pensamiento que sentó las bases para despreciar a las criadas. Entonces, para reducir un poco la complejidad del argumento, al elegir la perspectiva cotidiana de Penélope, de los amantes, de las criadas, Monterroso entremezcla el ámbito político y el intelectual, la vida y la lógica, en una suerte de literatura que emite prescripciones sobre cómo vivir. Asimismo, hace énfasis en la telaraña, la que tiene que ser tejida: la del entorno.

Para adentrarnos en esta postura, retomemos la vida cotidiana de una pareja. Esta categoría “epistémica” privilegia las redes de poder vividas y no las impuestas por el deber (Orellana 6). Dentro de este panorama, “cada uno de nosotros es el actor principal de su vida cotidiana” al mismo tiempo que somos “actores secundarios” (Orellana 9). Así, cada uno ha visto ambas caras de la moneda, induciendo a una empatía<sup>37</sup> que se nutre de la reflexión, el compromiso y el trabajo en conjunto. En las tres disputas románticas mencionadas en la sección anterior, vimos que el esposo ama a su mujer apasionadamente después de su “infidelidad”, y otra esposa aprecia las “mañas” de su marido a pesar de su infidelidad. La resolución se viste con ropa de compromiso. Por eso, sería una broma olvidarnos de Ulises para enfocarnos sólo en Penélope. Al enfocarse en la cotidianidad de una pareja, en sus querellas íntimas, Monterroso no desprende las dos posturas (la oposición binaria esposo/esposa) de la pelea romántica de su tejido, su entorno, sino que apuesta por lo no binario, enfatizando ambos puntos de vista.

Si presenciamos el enredo lógico que junta estas escenas, también que hay reconocer el descarte de la mirada desde arriba: aunque a veces hay narradores omniscientes, por lo general no leemos desde el punto de vista del poderoso ni leemos sobre este poderoso. En vez de observar la

---

<sup>37</sup> Uso la palabra empatía, no simpatía, dado que el primero implica “sentir-en”, mientras el segundo es “sentir-con”; esta distinción, en el contexto del planteamiento de Orellana sobre la cotidianidad, es importante, puesto que la cotidianidad implica que hemos estado EN esa misma posición descrita, que no puede ser una relación “distante” o abstracta, como lo puede ser en el caso de simpatía.

situación como espectadores desde un alejado sitio de poder, Monterroso nos involucra y se nos pone al lado de los personajes sobre quienes leemos. El poder del tema cotidiano radica en el hecho de que ofrezca una manera de cambiar: por medio de la identificación y la empatía, nos empuja a discurrir sobre nuestro propio comportamiento. A partir de la cotidianidad, los textos de Monterroso nos proporcionan un modelo para estar en el mundo, un modelo que se basa en una inversión de la lógica que influye en nuestras vidas. Tal inversión, que replantea el pensamiento anti-binario, coge fuerza cuando se da con la cotidianidad, una mirada desde abajo que conlleva una carga epistemológica.

### **2.3 Entre guiños y contextos: La descripción densa y la referente literaria**<sup>38</sup>

Antes que nada, la descripción densa depende de la observación de la vida cotidiana: eleva el estatus de lo cotidiano, lo de escala “menor”, por medio de su insistencia en el análisis de “*piled-up structures of inference and implication*”; asimismo, facilita la distinción de “*unlike frames of interpretation*” (Geertz 3; 4). Lo esencial proviene de que la interpretación, la lectura de “*frames of interpretation*”, se da sin jerarquizarlos, de modo que, la descripción densa coincide con el ejercicio que Monterroso hace con respecto a las criadas, las parejas románticas y Penélope: desarmar el binarismo sin erigir un binarismo nuevo, además de impulsarnos a leer por estos marcos de interpretación. La observación implícita aquí nos suministra las herramientas para llegar a conclusiones más amplias de la cultura a través de la lógica. Esta propuesta se torna peligrosa si pensemos en el entimema/silogismo antes mencionado, pero la diferencia con la descripción densa es que ella trabaja con la inducción a partir de observaciones contextualizadas. Es un código de lectura que nos ayuda a entender al estilo que Monterroso emplea con el fin de *entender* el mundo. Es decir, la descripción densa no dejaría de lado la historia de Penélope a la hora de hablar de Ulises.

---

<sup>38</sup> Abordar la descripción densa como un método antropológico invoca una miríada de suposiciones: el mundo se puede leer como texto; la cultura es pública; el significado es público (un guiño para ti, Wittgenstein). Pues, la idea acá no es defender la validez de estos puntos de vista en cuanto a la disciplina antropológica, ya que eso rebasa los límites de esta tesis, sino mostrar cómo los textos de Monterroso a veces dependen de esta perspectiva y con qué fin.

Para aclarar la descripción densa: si nos topamos con unos jóvenes que montan en patineta mientras se apiñan alrededor de unas escaleras mientras gritan y botan monedas al piso, nos arrollaría un asombro inquietante. Pero, la descripción densa llega al rescate al aclarar la función social del dinero en el piso por medio de una explicación empírica del contexto social de los que participan en el mundo de la patineta. En esta subcultura, se arrojan monedas al piso como una suerte de incentivo económico para animar al joven que intenta volar sobre las escaleras en cuestión.

*Si todo marcha bien, la tarde transcurre tranquila y él sigue leyendo o escribiendo sin que nadie en la casa le haga ruido y sin contestar el teléfono, de lo que me encargo yo para decir que no está o para tomar los mensajes. Pero con frecuencia viene alguien sin avisar, por lo general escritoras o escritores jóvenes de San Blas que le traen sus obras ya sea para que él les diga que tal están o para pedirle un prólogo o recomendaciones para las editoriales o becas. Yo sinceramente creo que aunque él se queje, esto le gusta, pues siempre los recibe muy amable y los invita a que pasen y les hace toda clase de preguntas, que qué les gusta más, que si han leído esto o aquello y cosas de este tipo... Yo no sé qué le pasa a Eduardo, si es por hipocresía o qué, pero el caso es que hasta ahora a nadie le ha dicho que su libro no sirve para nada; al contrario, por lo general les dice siempre cosas muy bonitas, que sigan por ese camino, etc., etc... Cuando por fin se van y termina de caer la noche, a él le gusta quedarse solo y escuchar un poco de música, regional o de Beethoven, hasta que le entra el cansancio y empieza a cabecear (Lo demás 84-86)*

Eduardo Torres, el intelectual aquí retratado, parece ser una figura enigmática en un comienzo<sup>39</sup>. Torres representa una estrategia meta-ficcional de parte de Monterroso para burlarse de sí mismo de manera metaléptica: reseña *La oveja negra* y critica la “falsa ambigüedad” del autor (*Lo demás* 122-127). Es más, a través de Torres, Monterroso se burla de los críticos y la clase intelectual en general: por un lado, Monterroso presentó una ponencia en un congreso internacional en nombre de Torres en la cual exige que “las autoridades persigan a las escritoras

<sup>39</sup> Sobre la configuración de este personaje, recomiendo el artículo de Robert A. Parsons, “Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso”.

[en vez de los escritores]” (*Lo demás* 117); por otro, genera una pequeña polémica con un comentario sobre el *Quijote* que se publicó en la *Revista de la Universidad de México*: “Detrás de las locuras aparentes [del Caballero, Cervantes critica] las novelas de caballerías, funesta lectura que...andaba de mano en mano corrompiendo las costumbres y distrayendo las amas de casa de sus deberes domésticos” (*Lo demás* 90). La posición expresada a través de Torres no es la de un anti-intelectualismo. De hecho, está bastante lejos: critica la pereza y falta de auto-reflexión —léase pseudo-intelectualismo— que Monterroso/Torres interpreta como una corriente predominante del intelectualismo mexicano en la segunda mitad del siglo XX<sup>40</sup>.

Sin embargo, no es nada enigmático si tomamos en cuenta la descripción densa al leer la cita anterior sobre las tardes de Torres: él lee sin detenerse, y sólo para de leer con el fin de escribir pensamientos cuando no se le ocurre nada más (Monterroso, *Lo demás* 67-86). La vida literaria que gira en torno a Torres en San Blas, México, D.F., es un edificio construido a partir de valoraciones vacías, que consisten en la búsqueda del caché de una figura reconocida en la comunidad, y que permite la entrada a cualquiera que se atreva. La noción de crítica es imposible para la mente de Torres, y a la vez, las cosas que Monterroso publica en nombre de Torres demuestran que lo mismo es verdad para la comunidad intelectual. La única instancia de un juicio, de evolución, proviene de la boca de quien habla: la esposa de Torres señala la satisfacción de su esposo al encontrarse en el epicentro de la vida intelectual, además de insinuar la relación paralela entre los textos recibidos por Torres y la música somnífica —el efecto de ambos se constituye por la anestesia que genera en Torres, y por extensión, a los intelectuales del D.F.—. El guiño de Torres es el guiño de Monterroso, como lo demuestran las siguientes páginas.

*Lo que acostumbraba cuando se acababa de divorciar por primera vez y se encontraba por fin solo y se sentía tan contento de ser libre de nuevo, era, después de estar unas cuantas horas haciendo chistes y carcajeándose con sus amigos en el café, o en el cóctel de la exposición tal, donde todos se morían de risa de las cosas que decía, volver por la noche a su departamento nuevamente de soltero y tranquilamente y con*

---

<sup>40</sup> Notoriamente, se da este “decaimiento” después de la disolución física y espiritual del Ateneo de la Juventud; retomaremos este movimiento intelecto-político en la Sección 2.4.

*delectación morosa ponerse a acarrear sus instrumentos, primero un sillón, que colocaba en medio del tocadiscos y una mesita, después una botella de ron y un vaso mediano, azul, de vidrio de Carretones, después una grabación de la Tercera Sinfonía de Brahms dirigida por Felix Weingartner, después su gordo ejemplar empastado Editorial Nueva España S.A., México, 1944, de Los hermanos Karamazov; y en seguida conectar el tocadiscos, destapar la botella, servirse un vaso, sentarse y abrir el libro por el capítulo III del Epílogo para leer reiteradamente aquella parte en que...*

(Movimiento perpetuo 33)

Vemos un hombre de clase económica lo suficientemente cómoda como para tomarse unos whiskys después de asistir a exposiciones de arte y comprar ediciones empastadas de *Los hermanos Karamazov*. El texto corto consiste en describirlo en detalle en términos de las cosas que le rodean, lo que lee y lo que escucha. Además de evocar *Las cosas* del gran escritor francés Georges Perec, en la cual la historia, que es indudablemente primermundista, de la década de los 60 se vuelve una ostentación material<sup>41</sup>, esta descripción nos pone en la perspectiva de lo pequeño, del entorno que el sujeto ha moldeado por sí mismo. Más aún, este enfoque nos ayuda a percibir el parpadeo de un ojo que define la tarea de la descripción densa: este análisis hace que nos preguntemos si un parpadeo es un parpadeo, o si en realidad representa un guiño y de ahí a distinguir entre guiños. Es decir, la descripción densa enseña la diferencia entre el cerrar de un ojo “inocente”, el cerrar de un ojo para enviar un mensaje secreto y el cerrar de un ojo para burlarse de alguien que envía un mensaje secreto. ¿Por qué sacar el tema para hablar de un hombre sentado en su casa leyendo? La descripción “must be cast in terms of the constructions we imagine [the actors] to place upon what they live through, the formulae they use to define what happens to them” (Geertz 15), de modo que el centro neurálgico del discurso es el entorno que el personaje ha armado por sí mismo, rompiendo con la falacia del “laboratorio natural” en el cual la idea de un laboratorio sin manipulación se revela. Este hombre, como veremos más adelante, es un ser triste, algo que un lector que tiene en cuenta la descripción densa ya hubiera notado: el hombre es nada más una colección de objetos (música, whisky, libro empastado, etc.). Pues no podemos prescindir del hecho de que, en la cita, los adjetivos florecen en tanto que se asocian con objetos: vaso mediano, azul, de vidrio de Carretones; el gordo ejemplar empastado;

<sup>41</sup> Sin mencionar el caso de *A contrapelo* de J.K. Huysmans.

hasta la delectación morosa sólo se provoca al pasar por el rito antes de tomar. La exposición es “tal exposición”; los amigos mencionados no reciben adjetivos, ni tampoco reciben adjetivos las cosas que hacen que los amigos se carcajeen. El guiño, entonces, tiene como propósito el reemplazo de la vida por la literatura; el hombre solitario suple el hueco del divorcio con la obra de Dostoievski; la literatura es su vida. Pero, como hemos visto con el caso de Torres, el guiño puede ser una trampa si uno no lee bien.

*En la selva vivía una vez un Mono que quiso ser escritor satírico. Estudió mucho, pero pronto se dio cuenta de que para ser escritor satírico le faltaba conocer a la gente y se aplicó a visitar a todos y a ir a los cocteles y a observarlos por el rabo del ojo mientras estaban distraídos con la copa en la mano*(La oveja negra 11)

Ante todo, “el coctel” funciona como un núcleo social para este escritor y el hombre descrito en la cita anterior, haciendo ecos del espacio íntimo de Torres. Para escribir, según la fábula del mono, la observación es crucial. Esta es precisamente la operación que Monterroso lleva a cabo al desplegar una descripción densa. Este método, originalmente filosófico e ideado por el inglés Gilbert Ryle, pasa a la antropología gracias a Clifford Geertz. Este investigador estadounidense, cuyo libro de ensayos *La interpretación de las culturas* (1973) ha tenido gran impacto en la antropología entre otras disciplinas, juega con la línea delgada entre descripción e interpretación<sup>42</sup>. Este juego conduce a que el que emplea este método roce los límites de representación, enfocándose en las pinceladas que componen el cuadro para establecer una comprensión del panorama: para ponerlo en términos de la lógica, procede de la inducción. Por eso, el mono tiene que “conocer a la gente”, pues la gente es su objeto de estudio y para escribir sobre la gente tiene que observarla en su hábitat<sup>43</sup>.

Hay que contrastar este cuento con los otros ya analizados. ¿Desde dónde se lanzan las descripciones densas del mono y del dueño de *Los hermanos Karamazov*? Desde una óptica de vigilancia, que es de afuera, desde la óptica de la mosca.

---

<sup>42</sup> Haré algo parecido en el Capítulo 4 en lo que respecta a la distinción entre descripción y prescripción.

<sup>43</sup> Véase Sección 3.2, en la cual hay una discusión del proceso de escritura con el ejemplo de este mono y otro personaje, Leopoldo.

*...tomar una copa final e irse a la cama, para ya en ella hundir minuciosamente la cabeza en la almohada y sollozar y llorar amargamente una vez más por Mitya, por Ilucha, por Aliocha, por Kolya, por Mitya (Movimiento perpetuo 33)*

En el mismo relato sobre el lector de Tolstoi, vemos un hombre hundido en la tristeza por su divorcio. El estilo es llamativo: por un lado, no hay puntos finales, el relato es una página que consiste en sólo una frase; por otro, la tristeza se destila, si se me permite la imagen alcoholizada, en las emociones que provoca la literatura. Aquí, el contexto de un personaje, quien se relaciona desde el comienzo con el masoquismo del autor de *La Venus de las pieles*, explota, pues se titula “Homenaje a Masoch”. El estilo y el contenido se fusionan: el texto es una frase, cuya lectura cautiva al lector y evoca una emoción, la misma emoción que el protagonista únicamente expresa o entiende en cuanto a su relación con la literatura (llora por Mitya...). Y este mismo proceso es aquel por el que pasa el lector del texto mismo; este espejo, de contenido y forma, es, de hecho, un golpe maestro del desplazamiento intertextual, de las referencias literarias. Por lo tanto, “Homenaje a Masoch” es la ideación perfecta para que el lector de literatura aprecie que la literatura sirve como un suplente para enfrentar al dolor. Al invitarnos a leer de esta forma, Monterroso nos invita a imponer nuestras vivencias —en este caso, la lectura “jadeante” del texto sin puntos finales— para entender cómo y por qué el protagonista busca combatir el dolor emocional a partir esta táctica literaria. En otras palabras, el texto requiere de la descripción densa para adquirir un significado pleno, además de emplear la descripción densa como una forma de entender la función de la literatura en la vida del personaje.

*Recuerdo el exterior, la fachada y el color violeta pálido del interior de nuestra cas como si la viera hoy mismo...de mi infancia hondureña visualizo vivamente espacios y lugares...pesadas carretas de bueyes cargadas de caña de azúcar moviéndose con perezosa lentitud en el traspatio de una casa de hacienda en el mediodía caluroso, y en el que una vaca me ve pasar mientras rumia su pasto...y, con mucha precisión, nubes, nubes muy blancas o plateadas desplazándose con majestad en el cielo abierto; y en relación con estas nubes algo para mi muy importante: unos versos que las establecieron de manera simbólica en mi memoria, pero el nombre de cuyo autor he olvidado:*

Las nubes con sus formas caprichosas  
revolando impelidas por el viento  
me hicieron meditar por un momento  
en la efímera vida de las cosas

*Desde entonces aquellas nubes de verdad, y estas otras literarias de contornos  
cambiantes moviéndose entre sus propios adjetivos y vocales acentuadas, han sido  
tenazmente fieles en mi recuerdo (Los buscadores de oro 45)*

Aunque es seguramente una pose la que lleva a Monterroso a enfatizar su memoria de las cosas, los lugares y las nubes a costa de los nombres, no podemos desconocer el hecho de que elija las nubes como el núcleo de la descripción de la casa de su niñez. Ésta representa otra iteración de la descripción densa que nos remite a lo literario: durante una entrevista de 1981 Monterroso no se autodenominó como escritor, sino como alguien cuya “vocación [es la] de ver las nubes” (*Viaje* 76). Recurre al epítome de lo transitorio, las nubes: ellas se mueven permanentemente, se forman y se deforman, y se desvanecen eternamente. Al parecer, ellas reflejan el camaleónico entorno que circundó la juventud de Monterroso. Me refiero a los frecuentes trasteos entre Tegucigalpa y Ciudad de Guatemala, las estancias en diversas casas en Guatemala debido a la inestabilidad económica de su familia, el trabajo diplomático en Bolivia, y el exilio en Chile y México. Digo al parecer, porque a pesar de los hechos descritos siempre hay algo constante en la vida de Monterroso: la literatura. En medio de una vida errante, por razones económicas y políticas, su cabeza descansaba cada noche sobre la literatura.



*Augusto Monterroso de niño [s.f].*



*En casa aquellas letras, no todas, pero por lo menos sí las vocales, me esperaban en forma de cubos de madera de diferentes colores. Cuando pasado el tiempo, siendo ya mayor, leí el soneto Voyelles de Arthur Rimbaud, que comienza:*

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles

*que mis compañeros aprendices de escritores como yo consideraban como una genialidad del poeta...y como una terrible falta de imaginación de mi parte, yo recordaba y veía con claridad la forma, el tamaño y el color de cada una de las vocales cúbicas de mi infancia, y sostenía que Rimbaud sólo hacía alusión a los colores de las vocales de sus cubos (Los buscadores de oro 41)*

Hasta los recuerdos de su niñez se interpretan dentro del marco de la literatura. Es más, fijémonos en el contraste duro entre la descripción llena de adjetivos sobre olores, sonidos y colores de la infancia de Monterroso y la casa de su niñez y el antes mencionado hombre cuya vida consiste en ver las nubes. Sin embargo, ambos están intrincadamente ligados a la literatura, y, así, entendemos, con más fuerza, el final del cuento que cité sobre el hombre que lee a Tolstoi. Las lágrimas arrojadas por la lectura de *Los hermanos Karamazov* son un “Homenaje a Masoch”, como nos dice el título del cuento, pero, más aun, son un homenaje al poder de la literatura.

La literatura es el hilo conductor de la literatura monterrosiana, sin que ello signifique que Monterroso plantee un campo estético autónomo. De hecho, es precisamente una lectura densa, de la lectura que hace Monterroso de lugares, espacios y libros (su contexto), lo que aclara la función de la literatura en su obra. Por lo tanto, podemos afirmar que la descripción densa de la obra de Monterroso nos lleva a una conclusión “sencilla”: la obra del guatemalteco gira en torno a la literatura. Sin embargo, la lectura al estilo de Geertz ha ayudado a descifrar cuales guiños son verdaderos y falsos. La ética monterrosiana es la alegre complejidad extrapolada al mundo real, aunque exista la mera ilusión de que la alegre complejidad, y por ende la literatura de Monterroso, está desvinculada de este mundo. Es la acción de la vida, la *autopoiesis* literaria, lo vivido condensado y recetado por el lente de las “técnicas” literarias empleadas por Monterroso.

Por lo tanto, sabemos que cuando escribe, de manera que a primera vista parece burlona, la agenda del escritor consiste en una “mesa redonda sobre literatura y compromiso” o “conferencia sobre la función social del libro” (*La letra e* 127), Monterroso de veras se preocupa por el papel social del escritor, tanto como de la habilidad social de distinguir (leer) las idioteces de Torres y saber cómo interpretar sus guiños.

#### **2.4 El texto es el contexto, o la alegre complejidad y el intersticio entre la literatura y la vida (primera parte)**<sup>44</sup>

*Tengo lo que ha escrito Lillian Hellman, lo leo y estoy más cerca de ella que nadie, pienso con la mirada fija en la entrada de Little Italy, solo que ahora el Little Italy está en mí... [ella] camina hacia mí en forma de palabras* (Jacobs, Escrito en el tiempo 79).

Aquí, Bárbara Jacobs, viuda de Augusto Monterroso, reacciona a la muerte de Dash, Dashiell Hammett, famoso escritor y pareja sentimental de la actriz Lillian Hellman. ¿Por qué la afinidad entre Jacobs y Hellman? Por haber leído sus palabras...por haber recreado la experiencia vivida a partir de las palabras (se explaya sobre este tema en la Sección 3.4)

¿Cómo puede la creación literaria unir las palabras y la vida, el contexto y el texto, de tal forma que sea una ética? He planteado que Monterroso no concibe la literatura y la vida como dos entes distintos; siempre andan a la par, confundiéndose entre sí, es decir, conversando. ¿Qué es realmente una conversación? Es una convivencia, es una manera de comportarse en el mundo, es un baile en medio del cual los interlocutores se dan vuelta con...Piénsese en las citas en Sección 2.1 sobre las parejas: se configura un *tropos* romántico, tropo como figura retórica y tropo como movimiento en términos de su etimología...El efecto de una conversación es cambiar la forma de pensamiento y, por ende, la acción. Es así que la literatura monterrosiana busca derrumbar las paredes que separarían la acción literaria del espacio literario y el estilo literario: para parafrasear a Vladimir Nabokov, “realidad” es una de las pocas palabras que requieren comillas para

---

<sup>44</sup> La segunda parte se encuentra en la Sección 3.4.

adquirir sentido (*Lolita* 312). Monterroso parece hacer eco de Nabokov, pese a que Monterroso peleará con él en el Capítulo 3: “Me encantaría saber cuál es la realidad objetiva...Creo que uno siempre actúa sobre supuestos (Monterroso, *Viaje*84).

La afición de Monterroso por Luigi Pirandello, cuya obra *Seis personajes en busca de un autor* mezcla el escenario con la audiencia, no es gratuito. Con Monterroso, la conversación literaria es *con* y desafía la lógica, el *logos*. Si actuamos sobre supuestos, y no la realidad objetiva, procuramos mostrar la veracidad del planteamiento de K.O. Apel abordado en la sección 0.4: la inducción, la abducción y la deducción son sedimentos históricos del pensamiento. Monterroso responde con la conversación literaria, la cual presupone el carácter y la costumbre de un lugar físico-literario. Los textos monterrosianos desmantelan el binarismo “literatura/vida” para establecer una relación específica entre el entorno y la producción literaria. Esta relación implica la experiencia vital a partir de una perspectiva lúdica frente al acto de la escritura creativa, la cual me esfuerzo por no pintar desde una visión reduccionista o determinista de la vida y su vínculo con la escritura en el Capítulo 3.

Formulada de esa manera, las obras de Monterroso constelan alrededor de una función pedagógica, de la formación de buenos seres humanos. La función social encapsulada por los valores textuales y extra-textuales (las obras y la política) de la herencia del corpus greco-latino surgieron con fuerza a en la primera mitad hasta mediados del siglo veinte en México, donde Monterroso residía. Este grupo se llamaba *El Ateneo de la Juventud*, y contaba con José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Juan José Arreola y Alfonso Reyes, entre otros. El “canon” que



Cesare Maccari, *Cicerone denuncia Catilina* [1889].

compusieron vino a definir una “práctica cultural... [además de] determina[r] una forma de vida” en las palabras del estudioso mexicano Gabriel Wolfson (103); construyeron una práctica socio-

intelectual que se expresaba, sobre todo, en la literatura: la estética se transformaba, según esta línea de pensamiento, en una disciplina pedagógica y cuasi-ética. Escribir bien devino en un beneficio social cuya belleza educa al pueblo y al escritor mismo. Influido por estas nociones, Monterroso, sostengo yo, va más allá: busca la forma de vivir en la forma literaria en sí, y no simplemente transmitiéndola a través de la forma literaria. No usa la forma literaria como instrumento para exponer una forma de vida, sino que hace de la expresión literaria, la escritura misma, esa forma de vida, esa forma de alterar la vida cotidiana. Es un movimiento perpetuo de anti-binarismo.

La alegre complejidad es el nombre que le doy a este fenómeno. Es lo que da coherencia a la disolución de los binarismos y la lógica criticada en cuentos como “La exportación de cerebros” y “Penélope, o quien engaña a quien”; da coherencia a la continuidad a través de los años y los géneros literarios, capta un proceso constante de afirmación cuyo logro mayor es el de hacer patente la ética de la obra de Monterroso.

Este concepto arroja luz sobre una posición ética que plantea la disolución de binarismos: alaba la diversidad y la dificultad, brinda placer estético o humorístico, reconoce límites por medio de su insistencia en ponerlos a prueba repetidamente, se ubica en el mundo cotidiano, practica lo que predica, emplea varios registros, toma en cuenta “al otro” y rechaza la interpretación única de lo verdadero para ser una ética firmemente irresuelta. No es casualidad que Monterroso salte entre géneros literarios; no es casualidad que sus textos abunden en anti-facilismo. Toda esta recurrencia a la diversidad de la escritura no es mera exhibición de erudición, sino el modo de enfrentar la alegre complejidad, expresada ahora como complejización de la escritura misma.

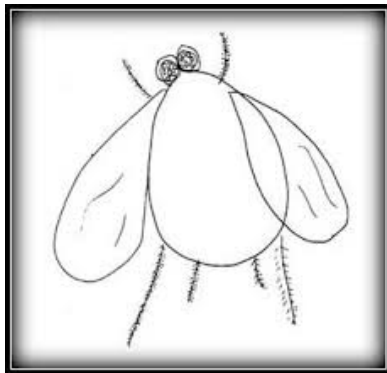
La alegre complejidad es la mosca; la sombra de ella ha estado rondando en todo este capítulo. Me remito a “Las moscas”, primer texto corto de *Movimiento perpetuo*: las moscas vigilan, se mantienen despiertas, echan ojo, cuidan, miran. Conducen al descubrimiento del escritor guatemalteco José Milla y Vidaurre<sup>45</sup>, cuyo nombre pasaría desconocido para los lectores, según Monterroso, si no fuese por la mosca. Para usar las palabras de Monterroso, las moscas “te

---

<sup>45</sup> “Pepe” Milla era un escritor guatemalteco quien escribió varias novelas “históricas” entre 1860 y 1888; también fue co-fundador de *El Diario de Centroamérica*, un periódico con aspiraciones de conectar a los países centroamericanos, pero que terminó formando parte de la prensa oficial del estado guatemalteco.

observan, te siguen, te exigen” (*Movimiento perpetuo* 11). Esa segunda persona singular se conjura: me vigilan, soy lector; te vigilan, eres lector; nos vigilan, somos lectores. Y todo lo anterior ocurre simultáneamente con el enfrentamiento con la deconstrucción de la dualidad de temas. Quiero decir, la diada, común en tanta literatura y fácilmente reconocible como “Héroe llega/Héroe se va”, para Tito, multiplica y resulta haber tres temas: el amor, la muerte y las moscas. A propósito, parece que José Alberto Sánchez Martínez aspira a poner de relieve este aspecto de Monterroso: la palabra en Monterroso es “un ave exiliada de la tierra y del cielo, puente entre lo divino y lo mundano” (“Escritura y vuelo” s.p.). El ave no pertenece a la tierra ni al cielo, no es divina ni mundana...Ecos de los ángeles malignos que son las criadas...La trasposición de la triada en el lugar antes ocupado por la diada es una perspicacia valiosa con respecto a la literatura de Monterroso. Pero, el investigador mexicano Sánchez Martínez no anhela esquivar el binarismo sino unirlo; esta ave sirve como *puente* entre tierra y cielo, cosmos y tierra. El ejercicio de Monterroso, su mosca, no figura como un puente entre el amor y la muerte, no representa la armonía entre ambos.

Más bien, debemos entender que esta mosca, que es buen estudiante de la libertad e igualdad, se



Augusto Monterroso, *La mosca que soñaba que era un águila* [s.f.].

para en mi nariz o la de Cleopatra. Es un ángel guardián; a partir de la mosca que invade nuestra vida, Monterroso exhorta a la mirada, la observación y el pensamiento. Lo no-binario se vuelve ético porque engloba un movimiento por fuera de “esto o aquello”, un zafarrancho de combate en aras de lo gris, un aprecio que hace hincapié en el entorno y la reflexión. He buscado mostrar lo anterior en este capítulo con ejemplos de parejas sentimentales, entre otros. Sin embargo, en caso de que nos veamos tentados a seguir atascados en lo binario, “El Paraíso

imperfecto” de *La oveja negra* nos sacude:

*—Es cierto—dijo mecánicamente el hombre, sin quitar la vista de las llamas que ardían en la chimenea aquella noche de invierno--; en el Paraíso hay amigos, música, algunos libros; lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve* (La oveja negra, 59)

El cielo, generalmente parte de la pareja binaria cielo/infierno, aquí se transforma, pero mantiene intacto el binarismo de cielo/tierra, así que el resultado no cambia: el maniqueísmo padece del peligro inherente a la lógica binaria cuando Monterroso la pone a prueba.

Todo esto conlleva, para mi lectura de Monterroso, la cuestión de cómo debemos vivir: debemos reflexionar, criticar, intentar comprender para perdonar, respetar la inteligencia y el tiempo de los demás. En otras palabras, formamos parte de la re-escritura de los binarismos que permean nuestras vidas cotidianas; Monterroso rompe con las distinciones que adoptamos, las cuales nos obligan a pensar en lo genial que sería exportar cerebros o proscriben un aprecio de la literatura como suplente para el dolor. De tal modo, nos ponemos en el marco de referencia de los demás, y aceptamos la naturaleza compleja de relaciones románticas. Como ha escrito Carlos Fuentes, “Lo que tiene éxito no siempre es lo valioso, sino todo lo contrario y en consecuencia lo que tiene éxito no es lo bueno, ni lo que fracasa lo malo...nos sentimos en la verdad cuando pensamos que no interesa ser bueno o malo, sino importar humanamente...Vale la fuerza e intención del sentimiento, no la de los resultados prácticos. Pero si el sentimiento odio es malo y el sentimiento amor bueno, ¿no volvemos a caer en un maniqueísmo, no para efectos prácticos, sino sentimentales?” (*La región más transparente* 72). **Para recapitular, la apoteosis de la ética se descubre en la literatura que disuelve los grupos binarios y no en la que los construye.**

*Existen los que dicen no haber vivido sino la vida de los libros. Yo [¿Monterroso?] he vivido, odiado y amado, gozado y sufrido por mí mismo...pero a medida que pasa el tiempo me doy cuenta de que siempre lo he hecho como si todo...fuera el material de un cuento, de una frase o de una línea. Ignoro si esto es bueno o malo, si me gusta o no”*  
(La letra e 165).

Northrop Frye, en *La imaginación educada*, dijo que “jamás puede haber una religión de la poesía ni un credo fundado en la literatura...Por ende, sin importar lo útil que la literatura pueda ser cuando queramos mejorar nuestra imaginación o nuestro vocabulario, sería una forma temeraria de pedantería utilizar la literatura directamente como una guía para la vida” (31-36). Empero, de modo igualmente contundente, Monterroso discrepa de la cita anterior. Bueno o malo, gústenos o no...literatura o vida...Monterroso trabaja fuera del marco de estas oposiciones, y nos da las pistas para seguir sus pasos. Mientras el binarismo es la “o”, la ética que la obra de Monterroso fragua se graba con la “y.” Esa es la conversación.

## ***Capítulo III***

### ***“Un libro es una conversación”: el espacio, el contexto y la ética<sup>46</sup>***

¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor! El arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las íes. Él es augusto, tiene mantos de oro o de llamas, o anda desnudo, y amasa la greda con fiebre, y pinta con luz, y es opulento, y da golpes de ala como las águilas, o zarpazos como los leones. Señor, entre un Apolo y un ganso, preferid el Apolo, aunque el uno sea de tierra cocida y el otro de marfil.

¡Oh, la Poesía!

¡Y bien! Los ritmos se prostituyen, se cantan los lunares de las mujeres, y se fabrican jarabes poéticos. Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!... El ideal, el ideal...

*Rubén Darío*

---

<sup>46</sup> Algunas de las ideas de este capítulo se publicaron, con un formato muy diferente, en un artículo “Un libro es una conversación: creación y contexto como ética en Augusto Monterroso”.



El presente capítulo profundiza en la producción de nuevos esquemas de estudio para la literatura de Augusto Monterroso. Más específicamente, busca vincular el espacio en la ficción, el espacio histórico y el contexto literario para exponer cómo funciona la literatura del escritor guatemalteco. Lo anterior desemboca en una ética que se basa en el estilo literario: se desarman binarismos; se aprecia el carácter histórico; pelea con su entorno espacial, sea histórico o literario.

### **3.1 Una historia callejera**

*Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. El novelista es un ser mal educado que supone que a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días (La letra e 75)*

De inmediato, la cita evoca imágenes de la brevedad y del humor por los que tanto han elogiado a Augusto Monterroso. Dejemos de lado estos temas recurrentes en los estudios de Monterroso para destacar otros tres aspectos: primero, la idea de que un libro es una conversación (Monterroso, como todo ser humano, suele ocultar no pocas verdades en sus chistes); de ahí emana el segundo, la noción del espacio concomitante a una conversación (pensemos en el abismo que existe entre una conversación telefónica, una epistolar y un *tête-à-tête*); y, tercero, la insistencia en la “educación”<sup>47</sup> de la escritura ficcional. Abordar estos tres puntos nos ayuda a seguir esbozando un cuadro de la escritura ética de Monterroso.

*Cuando en la calle o en alguna reunión encuentro a alguien menor de un metro sesenta, recuerdo a Torres, a Pope o a Alfonso Reyes, y presiento o casi estoy seguro de que me he topado con un poeta...Una vez más, pienso en Pope y en Leopardi, afines únicamente en esto de oír (con rencor o tristeza) pasar riendo a las parejas normales,*

---

<sup>47</sup> Ambigüedad: educación en cuanto al comportamiento y al estudio; en el presente texto, gozamos de esta misma ambigüedad.

*en las madrugadas, después de la noche del día de fiesta, frente a sus cuartos  
compartidos duramente con el insomnio* (Movimiento perpetuo 126-8)

El primer punto de entrada será la influencia del espacio. No concentraremos nuestra energía en las perspicacias de los teóricos del espacio, como Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Walter Benjamin, Gastón Bachelard, José Luis Romero, etc. sino en la manera en la que el mismo Monterroso elabora una relación particular con su entorno a partir de la escritura. ¿Dónde pasa el escritor una proporción desmedida de su tiempo? En el estudio. Como espacio íntimo del escritor, el estudio es aquí fundamental.

En una ocasión [mi amigo Augusto me] mostró la pequeña habitación que le servía de estudio, en el jardín, a la entrada de su casa de Chimalistac, en el barrio de San Ángel, en Ciudad de México: me emocionó porque más bien parecía una habitación monacal, al estilo de las celdas de los monjes carmelitas (Bados Ciria s.p.).

En la única “novela” de Monterroso, *Lo demás es silencio*, pasamos un buen rato dentro del estudio del intelectual mexicano Eduardo Torres, un personaje monterrosiano ideado por él más de una década antes de la publicación de *Lo demás es silencio* en 1978, como ya hemos visto en el capítulo anterior, el fin de Torreas era, tal vez, revelar la ridiculez de la clase intelectual mexicana, el tipo de intelectual que se mete en el mismo saco que Pope y Reyes. El tiempo pasado en el estudio de Torres toma la forma de las memorias de Torres mismo, los recuerdos de su esposa Carmen y las palabras de su valet-secretario Luciano Zamora. El cuarto, que se asemeja mucho a lo descrito en la cita, es el lugar donde se generan los “testimonios” del asistente Zamora. Él transcribe a máquina todas las cartas que atestiguan los amoríos de Torres; es más, desde su silla en el estudio, Zamora se mantiene al tanto de los chismes y las querellas de la esposa de Torres. Por lo tanto, Zamora controla a su jefe. Se nos recuerda “Las criadas”, ese texto que traza lo loable y, al mismo tiempo, despreciable de las criadas en el propio espacio íntimo: ellas son dueñas de los secretos<sup>48</sup>. Al fin, se les devuelve un poder que rebasa el de sus empleadores, al igual que en el caso de Zamora. La lógica experimenta una inversión con el fin de hacernos conscientes del pensamiento anti-binario. De este modo, se pone en práctica el epígrafe que lleva inscrito el testimonio de Zamora, en palabras de J.J. Rousseau: “*Nous serions nos valets pour être nos maîtres*”<sup>49</sup> (*Lo demás* 32). La clave del poder de Zamora y las criadas reside en el manejo del espacio íntimo. Y hay que recordar una lección monterrosiana de la

<sup>48</sup> Véase Sección 2.1.

<sup>49</sup> Esta cita es, a su vez, tomada de *Émile, ou de l'éducation*.

Sección 0.1: parece *zig* cuando en realidad es *zag*, pues al relatar que: “Mis alumnos de la Universidad, in *illo tempore*: —¿Podemos tratarlo de tú, maestro? Yo: —Sí; pero sólo durante la clase”, no sólo cuestiona el pronombre con el que nos dirigimos a él, sino que cuestiona el papel autoritario del profesor con respecto a sus estudiantes (*La letra e* 131).

Monterroso se topa con los poetas, siempre bajitos, con la excepción de Cortázar, en *la calle* (*Movimiento perpetuo* 127). Pope y Leopardi son atormentados por el sonido de la felicidad de las parejas caminando por *la calle*. ¿Dónde se sitúa *Lo demás es silencio*? La casa del eminente Torres se ubica en la Calle de Mercaderes en el pueblo de San Blas; resulta curioso que el nombre de esta calle coincide con el de una calle principal de la ciudad de México. Y, ¿qué ocurre en este espacio durante la vida del escritor? Por un lado, a mediados del siglo veinte, se emprendió la construcción de las vías principales que transformaron el histórico barrio de San Ángel, en el sur del D.F. ¿Cómo puede no ser un factor apreciable? Baste recordar los cambios drásticos de mediados del siglo XIX en París: la construcción de los pasajes, las grandes avenidas del arquitecto Barón Haussmann y su peso en la literatura de los surrealistas y la de Julio Cortázar, sin mencionar la teoría de Walter Benjamin.<sup>50</sup>

*A la edad de diecinueve años medía dos metros cuarenta y cinco. Después vino un receso tranquilizador, y sólo a los veinticinco descubrió su estatura normal de dos cuarenta y siete, que ya no lo abandonó hasta la hora de la muerte...De pronto su nombre descendió de los periódicos...Pero a pesar de todas las maniobras que se han fraguado para mantener en secreto las causas que concurrieron a su inesperado ocaso, hoy se sabe que murió trágicamente en México durante las Fiestas del Centenario, a las que asistió invitado de manera oficial. Las causas fueron veinticinco fracturas que sufrió por agacharse a recoger una moneda de oro (precisamente un "centenario")* (Obras completas 101-2)

Un metro sesenta...Dos metros cuarenta y siete...Monterroso nos recuerda que, sin empinarse, mide fácilmente un metro sesenta (*Movimiento perpetuo* 125).

---

<sup>50</sup> Véase, por ejemplo, El libro de los pasajes de W. Benjamin, “El otro cielo” de J. Cortázar o *Le Paysan de Paris* de L. Aragon.

*A todo esto, la Jirafa siguió caminando, hasta que llegó a una parte del desfiladero en que estaba montado un enorme cañón, que en ese preciso instante hizo un disparo exactamente unos veinte centímetros arriba de su cabeza, más o menos. Al ver pasar la bala tan cerca, y mientras seguía con la vista su trayectoria, la Jirafa pensó: “Qué bueno que no soy tan alta, pues si mi cuello midiera treinta centímetros más esa bala me hubiera volado la cabeza; o bien, qué bueno que esta parte del desfiladero en que está el Cañón no es tan baja, pues si midiera treinta centímetros menos la bala también me hubiera volado la cabeza. Ahora comprendo que todo es relativo (La oveja negra 31)<sup>51</sup>*

Por otro lado, la versión novelada de estas mismas calles son pisadas en *Lo demás es silencio* y representan el escenario de la muerte del antiguo hombre más alto del mundo, Orest Hanson. En el cuento “El centenario”, naturalmente ambientado durante la celebración de los cien años de la independencia mexicana en 1910, Hanson vagaba por las calles del D.F., cuando de repente se agachó para recoger una moneda centenaria; al hacerlo, se rompió veinticinco huesos. Leemos en la “caída” del gigante también la alegoría de la caída de Porfirio Díaz: fue un mes después del extravagante centenario, 16 de septiembre de 1910, decretado por el general Díaz, que Francisco Madero inició la revolución al proclamarse a sí mismo presidente, el 20 de noviembre de 1910. Las calles en proceso de cambio del barrio San Ángel se confunden con las de San Blas, así como se confunde la potencialidad de ellas para derrumbar un dictador con la facilidad con la que ocasionaron la muerte del hombre más alto del mundo.

De acuerdo con la historia mexicana del siglo veinte, es imprescindible sacar un hecho ocurrido en las calles de la ciudad de México: la fallida toma de las calles por los estudiantes en 1968 fue un acontecimiento clave. Para delinear la importancia que puede haber jugado este momento para Monterroso, se comenta que él ocupó varios puestos como profesor e investigador en la

---

<sup>51</sup> Esta misma lección fue aprendida por un joven deportista de los Estados Unidos: “We ducked down, we waited a few seconds...[I] don't know if it was a shotgun or his AR-15, but the bullet hit right over my head...They always said the reason I couldn't play [fútbol americano]...was because I wasn't [1.88m]. I am [1.82m]. If I [were 1.88m], I'd probably be dead because that bullet is in my head” (citado en Legwold s.p.).

UNAM.<sup>52</sup> Agreguemos a esto que “la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas...[generó que]...[el] grueso de la comunidad académica se replegó a sus espacios naturales, las universidades, pero ya con una conciencia muy crítica del sistema” (Meyer, *Historia mínima* 169-170). Aunque cuentos como “Mr. Taylor” evidencian que esta conciencia crítica ya está presente antes del 68, en Monterroso vemos un desplazamiento en cuanto a su propio estilo literario: antes del 68, se publican obras de crítica mordaz, pero estructuralmente “normales”, con la excepción del antes comentado “El dinosaurio”, mientras que los siguientes quince años dan lugar a un florecimiento en su producción narrativa: se publica el libro de fábulas *La oveja negra* que abre con las palabras apócrifas de un “antropófago” inventado, el casi-indescifrable *Movimiento perpetuo*, el cual, antes de cada apartado, expone citas en torno a



Plaza de las tres culturas, el 2 de octubre 1968; México, D.F.

las moscas, *Lo demás es silencio*, que consiste en una autobiografía y testimonios ficcionales además de aforismos, y un libro de conversaciones, *Viaje al centro de la fábula*. Acaso no es solo irónicamente que Monterroso diga que “el mayor peligro de nuestra época” es que “tan pocos se atreven hoy a ser excéntricos” (*Movimiento perpetuo* 106).

Sumando este punto a la noción del papel de los cambios físicos en el D.F., podemos afirmar que las calles y su espacio sobresalen en la escritura monterrosiana. Pues, el lapso de siglos entre la conquista y la revolución de 1910 los cambios espaciales eran, en las palabras del arquitecto-investigador Leónidas Guadarrama, autor del libro *Los espacios contruidos de México*, “formales”, mientras que estos cambios después toman una forma más substantiva (64). Armados con acero y hormigón, y frente a una explosión y una dispersión demográficas en la época pos-revolución, tanto los arquitectos de edificios como los de la sociedad emprenden una tarea hercúlea (*Espacios contruidos* 62-68). Quizás la experimentación socio-arquitectónica brinde una mejor comprensión del carácter camaleónico de Monterroso, pues agregan una dimensión significativa en la interpretación de su entorno. Para aclarar lo que quiero decir con lo anterior, me permito divagar para hablar del cuento “Chac Mool” de Carlos Fuentes, incluido en

<sup>52</sup> Véase el artículo “Augusto Monterroso, un escritor para todas las estaciones” de Jorge Ruffinelli para un breve resumen de estas posiciones académicas, sobre todo las páginas 82-84.

el libro *Los días enmascarados* (1954), en el cual se narra la historia de un funcionario mexicano quien, después de comprar una reproducción en yeso de la escultura de la deidad del agua y las lluvias Chac Mool, resulta inundado; lo fascinante es que la reproducción de la escultura, que fue condenada al sótano de la casa con arquitectura porfiriana, termine reemplazando al funcionario. El pasado indígena no puede ser ocultado por la arquitectura porfiriana, de modo que, a través de metáforas de cambios en la arquitectura y la estratificación social mexicanas durante el siglo veinte, se nos entrega un comentario social que se arma a partir de nuestra relación con el espacio y la lógica concomitante.

*El exilio es uno de los grandes bienes que puede recibir un escritor; a veces el exilio es voluntario y a veces no, pero siempre es provechoso. Todo escritor debería irse de donde esté. Eso lo entendió pronto Cervantes y ya ve usted [...] Lo mejor que han hecho nuestras dictaduras en favor de la literatura ha sido exiliar gente* (“El exilio es uno” s.p.)

El exilio representa el dominio total del espacio que el cuerpo político puede ejercer sobre sus sujetos: “Ha, banishment! Be merciful, say ‘death,’ / For exile hath more terror in his look, / Much more than death. Do not say ‘banishment’” (Shakespeare, *Romeo y Julieta* 3.3.12-14); para Monterroso, se convierte en un regalo para el autor. El espacio, su dimensión política, sirve como un regalo cotidiano cuando se ve desde abajo: el individuo, el escritor, aprovecha la multiplicidad espacial a su favor.

### **3.2 El espacio del relato y el relato espacial**

*Esto y aquello echaba a perder un tanto los efectos que el poeta buscaba; pero con cierta buena voluntad podía entenderse que decía algo de una primavera que albergaba en el corazón y de una flor que una mujer llevaba en la mano iluminándolo todo y de la convicción de que el mundo en general estaba bien y de que sólo se necesitaba alguna cosa para que el mundo fuera perfecto y comprensible y armonioso y bello* (Movimiento perpetuo 140)

Después de haber divagado brevemente para sentar unas bases político-históricas y situar el espacio en Monterroso, retomamos sus textos para vincular al artista con su entorno. Veremos cómo la relación espacial da paso a una preocupación por la escritura de ficción, del miedo tanto al fracaso como al éxito. En la cita anterior, el poeta mencionado se obsesiona por la imposibilidad de transmitir el efecto de su poesía a su audiencia debido a que la lectura del poema se da al aire libre; el poeta, entonces, deduce astutamente (o más bien asustadamente), que su fracaso es el producto de las distracciones del entorno. Sin embargo, como la cita pone de manifiesto, se da cuenta de que el entorno se muestra propicio para recibir el poema, para que se integre y convierta el mundo en un lugar perfecto, armonioso, bello...

“Leopoldo (sus trabajos)”, publicado en el libro *Obras completas (y otros cuentos)*, relata el proceso de escritura de un joven que anhela producir un gran cuento sobre un perro y un puercoespín. Nuestro protagonista, Leopoldo, pasa su tiempo en la biblioteca leyendo sobre perros y puercoespines, toma notas después de charlar con la gente para comprender sus comportamientos y se resigna a salir al campo para documentar al puercoespín en su hábitat natural. Lo más notable, a mi modo de ver, es la manera en que Leopoldo elabora el cuento a partir de tres espacios: i) la biblioteca, lugar donde estudia y asiste a conferencias; ii) la calle, el cine y el campo como lugares de observación y encuentro con los otros; iii) su estudio en donde se aísla y discute con críticas imaginarias. Cada espacio devela sus propios límites y le otorga sus propios beneficios al escritor. Es, al fin y al cabo, la síntesis la que suministraría lo necesario para escribir el cuento ideal, pero Leopoldo nunca alcanza esta alquimia; por ende, fracasa como escritor. Es precisamente esta síntesis la que se evidencia en la obra de Monterroso, un escritor simultáneamente académico, *flâneur* y encerrado en su estudio.

*Leopoldo era un escritor minucioso, implacable...Durante todo el día su pensamiento estaba fijo en la literatura...sin embargo...no le gustaba escribir... [un día se dio cuenta de que] está bien leer mucho, estudiar con ahínco...pero observar a las personas le sirve más a un escritor que la lectura de los mejores libros (Obras completas 71; 70)*

Podemos poner este cuento en diálogo con la fábula “El mono que quiso ser escritor satírico”, dado que ambos abordan el escritor que nunca escribe, aunque desde puntos de vista divergentes. En el caso de Leopoldo, se da cuenta de que se ha preocupado demasiado por el estudio “académico” y se propone meterse en el mundo (sin éxito, pues si no le gusta escribir...). Sin embargo, el mono en la fábula analiza al ser humano para retratarlo satíricamente, pero se da cuenta que uno o dos de sus allegados terminarían resentidos con él, y se abstiene. Se propone examinar los hábitos de las gallinas para retratarlas satíricamente, y se da cuenta de que una o dos de ellas terminarían resentidas con él, y se abstiene. Y así, hasta que el mono renuncia a la escritura; en consecuencia, la gente le da la espalda, pues termina creyendo que está loco. Tanto “Leopoldo” como “El mono”, además de discurrir sobre la suerte del escritor frustrado, tropiezan con los confines del entorno donde el artista ejerce su profesión. La no-fusión de los espacios le obstaculizó el éxito a Leopoldo, y la necesidad de pertenecer al espacio social desempeñó el mismo papel en el cuento del mono. Si te retiras del entorno social, no habrá éxito (como escritor); si te inviertes demasiado en el entorno social, no habrá éxito (como escritor). Una expresión más clara del anti-binarismo no podría yo ingeniar, pues Monterroso afirma la relación compleja entre productor y entorno sin negar las contradicciones inherentes.

*Mañana aparecerá su nombre en los periódicos y los aplausos se multiplicarán en letras de molde. Ella se llenará de orgullo y me leerá en voz alta la opinión laudatoria de los críticos. No obstante, a medida que vaya llegando a los últimos, tal vez a aquéllos en que el elogio es más admirativo y exaltado, podré observar cómo sus ojos irán humedeciéndose, y cómo su voz se apagará hasta convertirse en un débil rumor, y cómo, finalmente, terminará llorando con un llanto desconsolado e infinito. Y yo me sentiré, como todo mi poder, incapaz de hacerla pensar que verdaderamente es una buena pianista y que Bach y Mozart y Beethoven estarían complacidos de la habilidad con que mantiene vivo su mensaje (Obras completas 98)*

En el caso de “El concierto”, parece que estamos ante un cuento que opera en un plano distinto: un empresario pudiente se caldea con los aplausos de la gente, ensalzando a su hija, una pianista talentosa. Metidos en el espacio acústico, que se diseña justamente para amplificar todo, los lectores nos encontramos, paradójicamente, dirigidos al monólogo interior, sin eco, del



empresario, quien impreca a su hija y su reconocimiento entre los críticos. Esta no es la única disonancia: el cuento abre con “el ruidoso homenaje del público” y cierra con un “silencio repentino” (*Obras completas* 95; 98). Estos vaivenes hacen hincapié en el papel del espacio artístico y la relación del artista frente al público. Persiste la duda de si en realidad la hija toca bien el piano, o de si los aplausos son los frutos del poder de su padre; persiste el fenómeno humano: cuanta más bulla haya afuera, más nos adentramos. El engreimiento de la hija al leer las reseñas elogiosas de su propio concierto parece alinearnos con el padre: “Si no fuera porque es mi hija confesaría que la odio” (*Obras completas* 97). El espacio que nos induce a pensar en la función de un lugar común —el estribillo—<sup>53</sup> al que los niños y los adultos recurren, al que el papá de la pianista recurre, al que el escritor recurre, es a su vez medido por lo que el entorno dicta: el padre amará a su hija, y por eso, el engreimiento sólo *parece* alinearnos con el papá.



Zaha Hadid, Centro Heydar Aliyev, Bakú, Azerbaiyán [2012].

Para indagar sobre la relación espacio/artista, además de ver desde otra perspectiva el miedo escénico, esta vez desde la boca de la artista, no la mente de su padre, se traen a colación dos textos más: “El poeta al aire libre” y “No quiero engañarlos” (de *Movimiento perpetuo* y *Obras completas*, respectivamente). En el primero, parado detrás de un podio, el poeta anhela utilizar sus gestos y sus palabras para embelesar a sus oyentes en el parque. Sin embargo, no cuenta con

<sup>53</sup> Véase, por ejemplo, el décimo capítulo de *Mil mesetas* por Deleuze y Guattari sobre la función del estribillo.

las condiciones ideales: el sol hace que la gente se cubra la cabeza con el programa, una niña se ríe, se escuchan bocinas, suena una banda de música, etc. El plan del artista se frustra por las circunstancias inevitables a la hora de leer en un parque; el aire libre y sus concomitantes vencen al poeta. En el último, una dama casada con un director de cine sale en una película como la actriz principal. Antes del estreno, se para detrás de un podio para desengañar a la gente: confiesa que no es actriz, aunque haya sido actriz en la película (*Obras completas* 104-5). Por un lado, tal vez Monterroso era bastante adelantado a su época al prever el “síndrome de impostor”<sup>54</sup>, el cual afecta más a las mujeres sobresalientes en culturas dominadas por los hombres. Por otro, Monterroso nos hace reflexionar: ¿En qué consiste el ser actor/escritor? Hasta ahora, el único hilo ha sido la duda. Para decirlo con el poeta John Donne:

And new philosophy calls all in doubt,  
The element of fire is quite put out,  
The sun is lost, and th' earth, and no man's wit  
Can well direct him where to look for it.  
And freely men confess that this world's spent,  
When in the planets and the firmament  
They seek so many new; they see that this  
Is crumbled out again to his atomies.  
'Tis all in pieces, all coherence gone,  
All just supply, and all relation ("An Anatomy of the World: The First Anniversary" 205-214).

La duda, en función de buscar el lugar propio en el mundo, conduce a la comprensión del hecho de que todo es relación. La autenticidad del poeta o de la actriz es comprobada por su duda respecto del valor de su propio arte, es decir, es comprobada por el cuestionamiento de su relación con el público —ecos de Leopoldo, ecos del mono que quiso ser escritor satírico—. Como ha dicho el investigador Cesar Ferreira, si la “duda existencial es la que alimenta la necesidad de la escritura en primera persona [en la autobiografía de Monterroso, *Los buscadores de oro*], ese ejercicio introspectivo es también el que busca reordenar los acontecimientos vitales para dar respuesta al cuestionamiento ontológico que asalta repentinamente al [artista]” (103).

*A veces por las noches —meditaba aquella ocasión la Pulga— cuando el insomnio no me deja dormir como ahora y leo, hago un paréntesis en la lectura, pienso en mi oficio de escritor y, viendo largamente al techo, por breves instantes imagino que soy, o que*

---

<sup>54</sup> Para más información sobre este tema, recomiendo “The Imposter Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention” por Pauline Rose Clance y Suzanne Imes.

*podría serlo si me lo propusiera con seriedad desde mañana, como Kafka (claro que sin su existencia miserable), o como Joyce (sin su vida llena de trabajos para subsistir con dignidad), o como Cervantes (sin los inconvenientes de la pobreza), o como Catulo (aun en contra o quizá por ello mismo, de su afición a sufrir por las mujeres), o como Swift (sin la amenaza de la locura), o como Goethe (sin su triste destino de ganarse la vida en Palacio), o como Bloy (a pesar de su decidida inclinación a sacrificarse por las putas), o como Thoreau (a pesar de nada), o como Sor Juana (a pesar de todo), nunca Anónimo, siempre Lui Même, el colmo de los colmos de cualquier gloria terrestre (La oveja negra 69)*

Otro escritor fracasado; otro escritor obsesionado con la lectura, con la fama de ser escritor. Aunque esta vez, Monterroso incluye un *caveat lector*, que es, a la vez, *caveat scriptor*: ser escritor de renombre es algo de los sueños, pero implica pagar las consecuencias. En resumen, en los textos de Monterroso, nos enfrentamos al artista, quien emplea la disonancia entre las expectativas y la realidad para interactuar con su entorno y así definirse. Además, hay un recordatorio de la constante tensión entre la creación y el contexto: el frustrado poeta al aire libre termina el cuento con un guiño monterrosiano (¿será un guiño auténtico o irónico?): “sólo se necesitaba alguna cosa para que el mundo fuera perfecto y comprensible y armonioso y bello”...

### **3.3 El espacio literario que Monterroso forjó**

Una advertencia: esta sección puede ser un poco abrumadora, pues, a la hora de poner sobre la mesa el contexto literario de Monterroso, toca acudir a una multitud de otros autores. Pues hay que tomar en cuenta que la memoria escrita representa una elección —uno puede describir con belleza los colores y la textura de, por ejemplo, una imprenta, y olvidar por completo si la casa de su niñez fuese de un piso o más—. <sup>55</sup> Cosechemos entonces, entre otras lecciones, la de que la cuestión de verdadero/falso, la proposición de la frase, no tiene que ser verificada contra un telón único de verdad referencial. El investigador Alejandro Lámbarry, en una ponencia inédita, titulada “Augusto Monterroso y la creación de una genealogía”, dice que “el mundo de la

---

<sup>55</sup> Véase Sección 2.4 sobre la casa de la niñez de Monterroso.

bohemia hondureña y el de la cultura clásica” son “dos ancestros” que Monterroso eligió para resumir “[su] obra y [su] destino” (s.p.).

*Sé que nací en un sector de Tegucigalpa llamado entonces Barrio Abajo (¿o se llamaba La Olla?), en una casa bastante grande en la que mi padre había instalado una imprenta. Del interior de la casa no recuerdo nada en absoluto, si bien en mis retinas persisten, imborrables, cierto vago color malva de la fachada y seis u ocho escalones por los que se subía de la calla a la primera (y creo que única) planta. Pero de la imprenta se arraigaron con fuerza en mi memoria el olor, las prensas de pedal con su grande y redondo plato de metal que subía y bajaba lamido por el rodillo que lo recorría entintándolo una y otra vez; esos mismos rodillos hechos de un material gelatinoso entre firme y blando de color café oscuro, que se aclaraba cuando estaban recién lavados (Los buscadores de oro 38)*

Todavía un niño cuando los golpes de estado promovidos los Estados Unidos, en aras de “cuidar” su traspatio político con la Doctrina Monroe y el Corolario Roosevelt, afectaron la política guatemalteca<sup>56</sup>, Monterroso reaccionó de forma coherente con su formación intelectual y con el ambiente político que lo circundó en su niñez: ayudó a fundar una revista. Emulando a su padre, quien siempre impregnó la casa con olor a tinta, Monterroso se integró en la fundación de la revista *Acento*, lanzada por los miembros de la llamada Generación del 40 de la literatura guatemalteca. *Acento* se caracterizó por su defensa de la democracia y la diseminación de las modas literarias de otros países, dando a conocer obras de Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Pablo Neruda y Federico García Lorca, entre otros. De hecho, esta revista fue un laboratorio para la escritura de Monterroso, pues allí publicó sus primeros cuentos; algunos que después aparecen en *Obras completas*, v.g. “Uno de cada tres”. Además, me compete mencionar la *Revista de Guatemala*, dirigida por el exiliado Miguel Ángel Asturias, con quien nos enfrentamos en “La

---

<sup>56</sup> Después de años turbulentos, durante los cuales hubo huelgas, golpes de estado, crisis financieras, intervenciones de los Estados Unidos y la United Fruit Company, se instala el dictador Jorge Ubico; Monterroso tendría unos diez años.

exportación de cerebros”<sup>57</sup>, dado que también incluye varias publicaciones del joven Monterroso en los años 40.

*Durante unos minutos recuerdo la última vez que vi a Carol, en Managua, mostrándonos sonriente sus fotografías de niños nicaragüenses; y a Cortázar aquí, en este departamento (4 rue Martel, C., 4º derecha) que él habitó y en el que por azares dignos de su imaginación vivo yo ahora y escribo estas líneas, cuando con B. y Aurora Bernárdez, en diciembre de 1983, acabado de regresar de las Naciones Unidas en Nueva York, a donde había ido a dar una de sus últimas batallas a favor del régimen sandinista, hablamos de literatura, de traducciones, de poesía, particularmente del autor de La ciudad sin Laura, Francisco Luis Bernárdez ("tan unidas están nuestras cabezas/ y tan atados nuestros corazones"), hermano de Aurora a quien casi le digo de memoria todo el soneto que tanta influencia tuvo en nuestra generación de aprendices de escritor:*

Si el mar que por el mundo se derrama  
 tuviera tanto amor como agua fría  
 se llamaría por amor María  
 y no tan sólo mar como se llama;

*y de Italo Calvino y de la vez que cenamos con éste en esta ciudad en casa de Víctor Flores Olea hace tres años, y yo no hallaba de qué hablar con Calvino hasta que él, en las mismas, se animó por fin a decirme que conocía Guatemala y de ahí no pasamos, pues a mí se me hacía ridículo revelarle que yo conocía Italia.*

En cuanto a los textos de Monterroso, mucho se ha dicho sobre la cuestión de la influencia literaria. Aquí, vemos su sensibilidad no sólo hacia la escritura sino los escritores. De su amor por la conversación literaria, como se ha descrito en la Sección 2.4.

---

<sup>57</sup> Otro caso bien monterrosiano: Si el Nobel Asturias es uno de los que se exilian de países latinoamericanos en una suerte de *fuga de cerebros*, también podemos decir que el exilio de Asturias le cambió: antes de Europa era abiertamente racista para con los indígenas en Guatemala, y luego publica el celebrado *Hombres de maíz*.

Entre sus ídolos, nombramos a Cervantes, Shakespeare, Neruda, Rimbaud, Cardoza y Aragón, Quintiliano, Márquez, Valle-Inclán, Quiroga, Unamuno, Calvino, Cortázar, Gide, Rulfo, Swift, Borges, Horacio, Sor Juana, Kafka, *ad infinitum*. Entonces, ¿lo clasificamos como latinoamericanista o universalista? La respuesta es ninguno de los dos, pues la lógica detrás de la distinción es engañosa y, en el fondo, binaria. Planteo que su contexto literario, aunque moldeado hasta cierto punto por su momento histórico, fue más bien una construcción propia. Admito que esta es una formulación un poco arriesgada: ¿Qué escritor no ha construido su propio bagaje literario? ¿Cómo diferenciar entre uno que ha sido más determinado por su contexto literario y otro que lo ha construido? Para responder a estas preguntas, me esmero por alcanzar, brevemente, un argumento que evidencia *cómo* el diseño del propio contexto literario ha repercutido en la obra literaria de Augusto Monterroso.

—*¿Qué sensación te produce ser considerado o designado, generalmente, como un humorista?*

—*Si clasificar es útil, verse clasificado es más útil aún, pues de cualquier manera constituye un estímulo para el autoconocimiento, o, por lo menos, para un principio de autoexamen, que nunca está de más. También he sido clasificado como pesimista. Para asombro de mis compañeros de bar, Ángel Rama sostiene que soy una moralista. Lo bueno es ninguna de estas cosas se contradice, y a lo mejor soy todo eso, o a ratos una cosa y a ratos otra, según la estación, el mes, el día o la hora en que escriba (por lo que a mí hace), o en que sea leído (por lo que hace al lector) (Viaje 41)*

El momento vertiginoso que sigue da la impresión de estar basado en el antes mencionado *Seis personajes en busca de autor* por Luigi Pirandello o las obras de Borges: Eduardo Torres, personaje de *Lo demás es silencio*, fue inventado por Monterroso, y en ese mismo libro, Torres reseña *La oveja negra*, el libro de fábulas escrito por Monterroso pocos años atrás. La meta-literariedad, o metalepsis, si se quiere, gira para que Monterroso se peleee con sí mismo. A la vez que se burla de sí mismo, podemos decir que se mofa de los críticos, ellos quienes hicieron que la pianista llorara, ellos que ponen puntos y comas a la inspiración<sup>58</sup>. Es más, ¿en qué piensa Monterroso, según lo que nos cuenta, al momento de dar una conferencia en la Universidad de

---

<sup>58</sup> Remito el lector al epígrafe de Darío que lleva este capítulo.

Siena en la primera página de su autobiografía no-ficticia *Los buscadores de oro*? Se apoya en el “estribillo” de sus propios personajes, haciendo varias referencias de soslayo, al menos cuatro, a su propia escritura para plasmar su situación frente al público (*Los buscadores de oro* 9-12); lector: piénsese en “El concierto”, “El poeta al aire libre”, “No quiero engañarlos”. Si parece haber un tiro de cuerda entre un miedo de afuera y adentro, de literatura y vida, es porque representa una dicotomía falsa. Al adentrarse en la auto-referencia, Monterroso no puede, ni busca, evadir a los críticos, pues forman parte del mismo entorno literario; ya sabemos que Monterroso guiña, y ha fusionado la literatura y la vida.<sup>59</sup> Para reforzar esta noción, miremos lo que dice respecto de la literatura de Borges.



Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* [1932].

*[La lectura de Jorge Luis Borges] no sucede nunca sin consecuencias. He aquí algunas de las cosas que pueden ocurrir, entre benéficas y maléficas...Descubrir que uno es tonto y que hasta ese momento no se le había ocurrido una idea que más o menos valiera la pena (benéfica)...Descubrir que uno es inteligente, puesto que le gusta*

<sup>59</sup> Véase las Secciones 2.3 y 2.4.

***Borges (benéfica)...Deslumbrarse con la fábula de Aquiles y la Tortuga y creer que por ahí va la cosa (maléfica) (Movimiento perpetuo 57-8)***

¿Leer a Borges, momento que trasciende literatura y vida, adentro y afuera? En *La oveja negra*, Monterroso incluye el texto “La tortuga y Aquiles”, así que esto nos indica que no es tanto Borges el objeto de estas palabras, sino Monterroso criticándose por su elección de tema para un cuento, justificando una suerte de auto-reflexión a partir de la lectura de Borges.

Esta inclinación se refleja en la actitud que tiene para con Vladimir Nabokov. Como profesor en la UNAM, Monterroso dictó cursos sobre Cervantes y *El Quijote*; por ello conoció el estudio que hizo Nabokov de la obra maestra de Cervantes: *Lectures on Don Quixote*. Sus palabras no dejan nada a la imaginación: “Durante la lectura [de *Lectures on Don Quixote* por Nabokov], que por momentos se me va volviendo repugnante, me propongo rebatirlo, demolerlo, hacerlo confesar su ignorancia” (*La letra e* 210). Mas, ¿qué está en juego? El ruso insiste en que “literature is not a pattern of ideas but a pattern of images. Ideas do not matter much in comparison to a book's imagery and magic”, reduciendo el Quijote a una serie “mágica” de “imágenes” que plasma el pensamiento binario (*Russian Literature* 166). Por lo tanto, propongo que Monterroso forjó su trayecto y proyecto literarios acudiendo a la disolución de los binarismos y *afirmando* la imbricación de las ideas y las imágenes. Por lo tanto, acerca de Nabokov y sus “lecciones”, Monterroso, con un giro brillante, observa que “la inteligencia se casó una vez más con la tontería”, enlazando inteligencia y tontería, posiciones tradicionalmente opuestas (*La letra e* 23).

Cuando digo que Monterroso estableció su propio contexto, no quiero decir que escribió en un vacío. Más bien, quiero hacer notar que Monterroso estuvo en México pocos años después de la renovación del clasicismo. Puesto en escena el ambiente clásico promovido por la corriente humanística latinista de Gabriel Méndez Plancarte, Rubén Bonifaz Nuño y Alfonso Reyes, además de la fundación del Colegio de México, donde en los 50 Monterroso fue becario, resulta casi natural que Monterroso le infunda un aire nuevo a la escritura de fábulas; se inspiró tanto de los españoles y los latinos clásicos, como los norteamericanos James Thurber, Mark Twain y Ambrose Bierce. No obstante, no quiero dar a entender que su obra es “meramente” el producto de factores externos, es decir, literarios/políticos/históricos/espaciales.



Para aclarar esta postura, hablemos de la primacía de la novela latinoamericana en aquella época. Es precisamente el boom el que le da a Monterroso el ímpetu para proclamar, “el latinoamericano escribe, luego existe” (*Movimiento perpetuo* 79). Pero lo dice como suele decirlo todo: pese a que el boom ha provocado reconocimiento internacional respecto a la vida intelectual latinoamericana, Monterroso encuentra algo sospechoso en ello; ¿igual de ilusorio/engañoso como “tienen almas porque se ríen”? Pues, en ambos casos, la *humanidad* no se da por sentado, sino que tiene que afirmarse, justificarse.

Cualquiera que fuese el caso, ocupémonos por un momento de la presión narrativa que pudieron haber ejercido algunas de las obras del boom en la narrativa de Monterroso: Fuentes, en *La región más transparente* de 1958, hace empleo de los apartamentos, las casas y las calles del D.F. un año antes del primer libro editado por Monterroso; cuatro años más tarde, sale *Aura* del mismo Fuentes, atestiguando la modernización del centro capitalino y conmemorando el antiguo ambiente de calles históricas. Hasta podemos incluir a *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, de 1981, que estudia la moral ambivalente del D.F. basándose en sus casas y calles en los 40s/50s. En 1966, sale *El lugar sin límites*, novela corta del chileno José Donoso que profundiza en la vida de gente marginalizada, prostitutas, en un pueblito que experimenta la expansión del país, y eso sin hablar de la gran novela *Cien años de soledad* (1967) y su Macondo o *Rayuela* (1963), con, el “movimiento brownideo” de las moscas en el Capítulo 34 —guiño a Monterroso— (160)<sup>60</sup>. En su conjunto, esta lista restringida de obras maestras enmarca el momento literario en el cual se movía Monterroso. A pesar de que su narrativa comparta algunas características con las obras mencionadas, las utilizó como un espejo en el cual no se quiso ver. Don Tito no optó por el camino de las novelas, ni por el realismo maravilloso ni por el realismo; en cambio, es consciente de que los críticos se acercan a él y a su obra como una especie de *intermezzo* entre corrientes literarias y de culturas. A propósito, recordemos las palabras de Wilfrido Corral, quien califica la producción literaria de Monterroso de la siguiente manera: “[t]raduce sin ningún chauvinismo nuestra cultura... a los que son el ‘otro’ para nosotros” (“Se

<sup>60</sup> Dos aspectos merecen ser tratados con profundidad: el anti-binarismo en ambos autores y el papel que la mosca juega en su obra. Será, espero, el objeto de una investigación posterior. Aunque debo señalar que ya existe un artículo corto que compara los dos autores: “Tragedia y humor en Augusto Monterroso y Julio Cortázar” por el colombiano Jaime Alejandro Rodríguez.

nos va de las manos” 16). Otra vez, ¿escribe, luego existe? No. No puedo estar de acuerdo con lo anterior: Monterroso trabaja con tesón para romper las barreras espacio-temporales que limitan sus fuentes de inspiración literaria, eligiendo formas y estilos que dan cabida a mensajes pertinentes para contextos bien distintos. Eso no equivale a una moral absoluta o a una forma literaria que no está sujeta a su entorno; más precisamente, destaca el hecho de que Monterroso está atento a la vida cotidiana, y aunque ella parezca haber cambiado radicalmente en muchos aspectos, sigue su rumbo sin perturbaciones en otras facetas<sup>61</sup>. En lugar de meterle baza a lo que estaba de moda, como la nueva novela latinoamericana, revuelve la olla de los aforismos, los cuentos, la biografía, el ensayo, etc., otra vez deshaciéndose del binarismo (nuevo/viejo). Si Donne ya nos mostró que cada filosofía pone en duda la anterior con sus nuevas verdades, y así se justifica a partir de la duda misma, Monterroso le toma al pie de la letra y pone en duda el concepto de la duda misma.

### **3.4 El texto es el contexto, o la alegre complejidad y el intersticio entre la literatura y la vida (segunda parte)**

*En la pequeña sala, una hija mía de meses le llamó la atención. Onetti se acercó a ella. Inclínándose, extendió un brazo y le acarició con ternura la cabeza. En su cuento ‘Un sueño realizado’ alguien acaricia también una cabeza en el final de la vida. De entonces para acá he estado cerca de Onetti, sin que él me viera, en varias ocasiones. El mejor recuerdo que tengo es el de su mano en la cabeza de mi hija en el principio de [la] vida [de ella]...Como es sabio, [Onetti] sabe que no sabe y por eso sus cuentos son insondables y como seres vivos que hay que volver a ver una y otra vez (La vaca 125-6)*

En Monterroso, “la experiencia del mundo objetivo está presente...como medio de reflexión moral sobre el espíritu humano y sus hábitos sociales” (Oviedo, *Historia de la literatura* 252). Es decir, la literatura es para él *performance* y meditación sobre sus andanzas en el mundo, sin que

---

<sup>61</sup>C.H. Haskins, el reconocido medievalista, dice que “the fundamental factors in man’s development remain the same from age to age and must so remain as long as human nature and physical environment continue what they have been” (*The Rise of the Universities* 93); otro trabajo sobre Monterroso puede surgir de esta cita: la naturaleza humana sigue intacta, pero el entorno físico ha cambiado (véase la primera parte de este ensayo además del auge de la tecnología, como vemos en el cuento “Uno de cada tres” incluido en *Obras completas*)

se erija una división entre la literatura y la vida. Esta distinción es clave. La vida y la literatura, Onetti el escritor y Onetti el hombre tierno que acaricia a una niña, representan un binarismo cuyo fundamento oculta que la literatura es una forma de vida, una que induce al pensamiento, no a una representación de la realidad.

*No escribas nunca para tus contemporáneos, ni mucho menos, como hacen tantos, para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, en la cual sin duda serás famoso, pues es bien sabido que la posteridad siempre hace justicia* (Lo demás es silencio 102)

Hilando la ética y la elección que hace Monterroso de un contexto literario, nos ceñimos a “El decálogo del escritor”, un texto que Eduardo Torres “escribe” y que se incluye en *Lo demás es silencio*. Este texto de Monterroso consta de *doce* puntos y aporta una mejor comprensión de la mirada con la que Monterroso ve la escritura: Escribir para el futuro, aparte de demostrar la actitud irónica desplegada por Monterroso, señala el salir de uno mismo que supone la literatura y recalca la mirada al pasado que ronda en la literatura; en fin, hablando de decálogos, hay que tratar el de Borges. El argentino elabora “16 consejos” —en tono de burla— para el escritor; básicamente, enumera algunas tramas de la gran literatura (Cervantes, Faulkner, Dickens, etc.) y promulga que el escritor no debería hacer ninguna de esas cosas. Un caso bien distinto es el decálogo de Ernest Hemingway, quien por su parte no se alía con lo lúdico, como se ve claramente en *Ernest Hemingway on Writing*, una recopilación de citas sobre el acto de escribir por Hemingway mismo; recomendando, sobre todo, el quinto capítulo, “Advice to Writers”.

*Yo quería este lenguaje más pobre aún, más estricto, más depurado, ya que estimaba que el adorno no tiene otra razón de ser que la de esconder algún defecto, y que solo el pensamiento no lo suficientemente bello debe temer la desnudez perfecta”* (André Gide, citada en La letra e 178).

¿Será esa exigencia la razón por la cual Monterroso no emplea ningún adjetivo en su famosísimo minicuento “El dinosaurio”?<sup>62</sup> ¡Claro que no! Pues, basta ver los otros consejos que les da a otros escritores, por ejemplo, utilice jerga reciente y no fraternice con otros escritores. Ello da

---

<sup>62</sup> “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (*Obras completas* 53).

cuenta del aprecio que tiene Tito so de los consejos del norteamericano. A lo mejor, la lista de Horacio Quiroga resuena más con la escritura de Monterroso, quien escribió un ensayo sobre la lamentable vida que tuvo el escritor uruguayo.<sup>63</sup> En su decálogo, Quiroga brinda un consejo sumamente relevante: “No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea” (s.p.). Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea. Parece salir de los mismos labios de Monterroso, pero lo del cuento como una novela depurada de ripios le parecería absurdo Monterroso. No podemos despreciar el vínculo entre este consejo y la cita que le da el título a este capítulo: “Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado” (*La letra e* 26); algunas veces las conversaciones van largas, otras veces cortas, pero cada cual implica otra forma de razonar, de conversar.

Incluso cuando nos adentramos en la forma de su escritura, fluida en la superficie y regida por la concisión, nos enfrentamos con el contenido. Monterroso cita las palabras de André Gide, pero el autor de *El inmoralista* habla específicamente de prescindir de imágenes, metáforas, en su obra. Aquí surge el engañoso binarismo entre forma y contenido. Me refiero a que Monterroso es un gran aficionado de las yuxtaposiciones, y las despliega con acierto, así que la “desnudez perfecta” le habrá sido un ejemplo de una disonancia que hay recalcar. A primera vista, esta combinación nos complace, nos llena de la nostalgia de un tiempo de “escritura edénica”, sin los paramentos de los escritores contemporáneos y sus adornos vulgares, sus giros lingüísticos, su *retórica*. Si la desnudez es perfecta en este contexto, la implicación es que no lo es en otros contextos, de modo que hemos una contradicción: la perfección rebasa los límites del contexto. Es la moral, no la ética<sup>64</sup>. La perfección jamás se califica: perfecto dado este contexto no se dice; en vez, lo perfecto es siempre perfecto. Lo perfecto nunca se junta con el adverbio “casi”. Tal vez me puedan tachar de pedante, pero esta distinción es clave para Monterroso. Además de desnudar la importancia de elegir bien la palabra, la cita tomada de Gide le sirve a Monterroso para apreciar la belleza de la literatura y exponer los binarismos. De hecho, es justo en la página anterior a la que contiene la cita del francés donde Monterroso fustiga a Vladimir Nabokov, abordado en la Sección 3.3, y se mofa de la inhabilidad de una máquina de entender las sutilezas literarias (v.g. distinguir lo absurdo de la “desnudez perfecta”), la imposibilidad de la innovación

---

<sup>63</sup> Véase “Las muertes de Horacio Quiroga” en *La palabra mágica*.

<sup>64</sup> Véase el Capítulo 4.

en la literatura y la tendencia de clasificar errores de humanos como tontería y errores de máquinas como fracaso (*La letra e* 177-8). Para reiterar, el estilo de Monterroso conduce a una discusión del comportamiento de soslayo, es una manera que pone en práctica la exigencia de la tarea literaria.

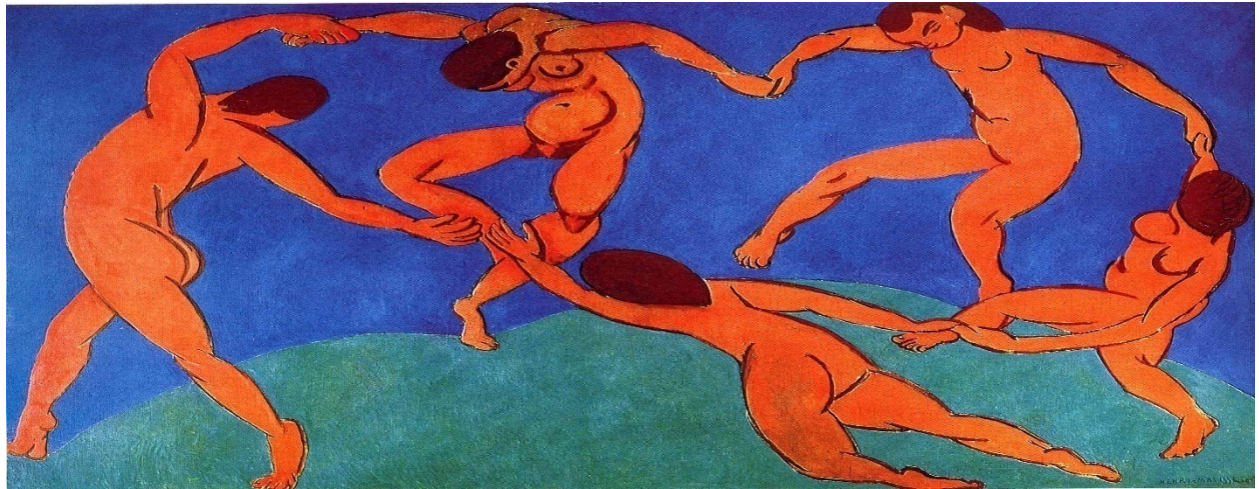
*El libro de cabecera de Mama Salima era Walden y ella vivía casi como Thoreau porque su casa estaba en medio de un bosque y era la única en metros o millas a la redonda como sería la de un guardabosques. A un lado de la casa de Mama Salima en Saginaw, Michigan, pasaba la vía del tren y cuando estábamos de visita nos decían por las tardes que saliéramos a decirle adiós al maquinista si queríamos y si pasaba y muchas veces pasó y sí, le decíamos adiós pero sin acercarnos demasiado. Mama Salima también había leído muchos libros de Émile Zola, los libros de Gustave Flaubert y muchas biografías de Napoleón Bonaparte (Jacobs, Las hojas muertas 18)*<sup>65</sup>

Cierro esta sección echando una mirada lamentablemente concisa a las obras de la esposa de Monterroso, la también célebre autora mexicana Bárbara Jacobs, dado que, como veremos, hay unos nexos imprescindibles en la conversación literaria de esta pareja; y esta conversación arroja luz sobre la literatura como guía vital en la obra de Monterroso. El cuento “Volver a empezar” incluido en *Doce cuentos en contra* retrata una caminata nocturna por las calles de San Francisco, California, un tema que ya hemos tocado en la primera sección de este capítulo: las calles y el papel del espacio físico en la escritura de Monterroso. En la introducción a su *Antología del caos al orden*, Jacobs propone que un “libro incluso contiene la potencialidad de tutelar al lector hacia una nueva forma de vida” (13), haciendo eco del clasicismo mexicano (véase Sección 2.4). Por último, *Escrito en el tiempo*, publicado en 1985, reúne cincuenta y tres cartas suscitadas por la lectura de la revista norteamericana *Time*; es una compilación que mezcla géneros literarios: autobiografía, ensayo, cuento, *stream-of-consciousness*, etc. Esta mezcla genérica, ensayística, de la obra de la esposa de Monterroso describe de manera impecable la esencia de *La letra e: fragmentos de un diario*, libro publicado por Monterroso en 1987. Me

---

<sup>65</sup> Invito al lector a trazar los paralelos entre la descripción arriba, de *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs y las descripciones de *Los buscadores de oro* de Augusto Monterroso, las cuales se citan en secciones 2.3 y 3.3.

cuesta creer que estos tres puntos de contacto entre esposo y esposa sean una simple coincidencia.



*Henri Matisse, La Danse, [1910].*

Tito y Bárbara se colaboraron, construyeron su propio contexto literario con los escritores del momento tanto como los difuntos. Lucharon con los cambios en el espacio. Al pensar en su esfuerzo cooperativo, es imposible no dejar que la mente vuele: dos escritores talentosos sumergidos en la discusión sobre la literatura hasta que se asoman los primeros rayos del alba. El contexto que Monterroso formó en torno a su escritura ni siquiera recoge su máxima expresión de las palabras de un escritor de ficción. Arguyo que las palabras de Nietzsche encarnan la búsqueda de Monterroso para lograr integrar vida y literatura de una forma contundente: “Lo que importa más es la vida: el estilo debe vivir” (“Diez mandamientos para escribir con estilo” s.p.).

## *Capítulo IV*

### *La literatura de Monterroso como forma de vivir: un sistema de duda, de ética y de rizoma*

Un ingrediente fundamental en el trabajo literario es el de entrecerrar los ojos: al hacerlo, lo oscuro se aclara. Parte de la magia se debe a no saber por qué es esto así, pero así es. ¿Por qué eliminas de tu campo visual lo que sobra? ¿Por qué al cancelar un poco el exterior interiorizas? También, es una forma de entregarse a lo que es, lo veas —lo entiendas, lo aprecies— o no. Tampoco es una resignación; es una aceptación.

*Bárbara Jacobs*

Este capítulo es el más complejo de la tesis. Si en los anteriores esboqué las estrategias literarias y sus consecuentes funciones en la obra de Monterroso, en éste presento el funcionamiento sistémico de tales aspectos al ponerlos en conversación con la ironía, la ética y la lógica rizomática, con el fin de demostrar lo ético de este sistema literario, con base en la propuesta de que la literatura es una forma de vida. No es por nada que, al premiar a Monterroso con el *Premio Príncipe de Asturias* en 2000, el comité, en el acta oficial, pronunció que su obra “constituye todo un universo literario de extraordinaria riqueza ética y estética, del que cabría destacar un cervantino y melancólico sentido del humor” (citado en Tejeda “Monterroso Galardonado” s.p.). En estas páginas, trazamos cómo la estética y la ética confluyen en el planteamiento monterrosiano.



#### **4.1 Establecer firmemente la duda proteica**

—¿Podrías decir una frase “típica” de Monterroso?

—No creo.

(Viaje al centro de la fábula 75)

El salir de la normatividad de la lógica binaria parte de la premisa ética de la valoración del cuestionamiento. Ese sentido se ve claramente en la respuesta programática, “No creo”. Si, en palabras de Juan Masoliver Ródenas, Monterroso, en cuanto “escritor de la duda recurre a los aforismos y los axiomas para corroer el carácter axiomático de las verdades establecidas”, (Tradición subversiva” 103), vemos que su posición: i) emplea los mismos métodos contra los cuales está luchando; ii) adquiere, por lo tanto, una dimensión de complejidad que exige una lectura cautelosa; iii) procura cambios prácticos en tanto que elimina la frontera entre forma y contenido, entre literatura y vida.

—¿Sabes decir “no”?

—No.

(Viaje al centro de la fábula 83)

He venido vinculando la ética a la alegre complejidad, pero necesito explayarme: la distinción entre ética y moral de nuestro argumento resulta de una premisa central para nosotros, que nos facilita entender, hasta cierto punto, que lo ético se puede articular de manera más clara en oposición a lo moral. Por un lado, la moral no cambia: el código que refleja la autoridad moral representa el fruto de un proceso deductivo y se acopla a la noción de la esencia, mientras que la ética depende del contexto/entorno/otro: según Darío Botero Uribe, en su libro *Vida, ética y democracia*: “La ética no constituye un orden universal *per se*. Esto implicaría admitir la existencia de una razón objetiva que se impone al hombre; es más bien un orden que un pueblo o una civilización *intuye*, de acuerdo con su comprensión del proceso histórico” (35; resaltado mío). *Ethos*, originalmente, significa entorno o morada; Por lo tanto, la relación entre la geografía y la ética es imprescindible, lo cual ayuda a explicar el énfasis que he hecho en el espacio literario monterrosiano, sobre todo en el Capítulo 3.

Así como la ética de los griegos expone de manera no ambigua que la ética es colectiva, como resalta Jan Szaif en su estudio “Aristotle on the Benefits of Virtue” (182), la ética no es personal, ni significa la complacencia con el sistema dominante a nivel social. Lo anterior, es decir, el relativismo absoluto, por un lado, y la moral absoluta, por otro, erigiría un sistema binario que está alejado de la idea del autor. Pero, como Varela procura demostrar en *La habilidad ética*, la contextualización del conocimiento en función de su relación con la ética requiere un medio terreno, una corporeización en el mundo que no es completamente individual ni legado divino (20-21). Ya hemos visto que Monterroso opera por fuera de lo binario; la ética de la obra de Monterroso tiene un carácter prescriptivo dirigido al comportamiento que cobra fuerza por medio de su incesante llamado a la reflexión sobre el carácter del sujeto de acción: esto es acorde a la práctica de los filósofos griegos, como Gisela Striker señala: se preocuparon por las “virtues of character...more than with principles of right action” (“Greek Ethics” 183). En este caso, el carácter literario lleva a Monterroso a derrumbar la pared entre la estrategia literaria y la vida al prescribir la aplicación de estas estrategias *en la vida*.

*El problema del escritor es hacer una obra de arte, porque escribir es indiscutiblemente un arte. Se empieza y no se termina nunca de escribir, de aprender. Lo que parece un trabajo muy arduo: el estudio de la gramática (y dentro de ella, de la sintaxis y de cada una de las partes que la forman), se convierte en algo muy agradable que uno busca; no es que se lo esté imponiendo, uno quiere aprender cada vez más para hacer mejor su trabajo, y eso se convierte en un placer, en una forma de vida incluso* (“Escribo porque sí” 300)<sup>66</sup>

Cuando Aristóteles define la ética como la unión de forma y contenido, se ciñe a la conducta, por lo tanto, su ética se torna funcional. La propuesta de este trabajo no es estudiar la ética de Monterroso a la luz de la ética aristotélica, ni de bosquejar las distinciones entre la ética de la obra de Monterroso y la de Aristóteles. Más bien, quiero indagar la forma en que el quehacer literario, artístico, no es meramente “arte”, sino una ética en las obras de Monterroso: Monterroso, ¡Oh peregrino!, está buscando a Roma en Roma y lo sabe. La ética monterrosiana es la alegre complejidad extrapolada al mundo “real”, aunque exista la mera ilusión de que la alegre

---

<sup>66</sup> El resaltado es mío.

complejidad, y por ende la literatura de Monterroso, está desvinculada de este mundo. La alegre complejidad es la acción de la vida, la *autopoesis* literaria, lo vivido en forma condensada y recetada por el lente de las “técnicas” literarias.

*Cuando fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido aceptó que ya nada podría salvarlo. La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva. Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte...Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo. Tres años en el país le habían conferido un mediano dominio de las lenguas nativas. Intentó algo. -Si me matáis -les dijo- puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura. Los indígenas lo miraron fijamente y Bartolomé sorprendió la incredulidad en sus ojos. Vio que se produjo un pequeño consejo, y esperó confiado, no sin cierto desdén. Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles (Obras completas 47-48)*

Este cuento, además de ser una reivindicación del conocimiento y las costumbres de los mayas, además de ser un texto anti-binario por lo que respecta a su inversión de la subyugación histórica, apunta hacia la *phronesis* subyacente en la obra de Monterroso. Podemos decir que la *phronesis*, sabiduría práctica, implica prudencia al incitar a la deliberación sobre comportarse de manera correcta; la *phronesis* viene a ser *política*, pues es una forma de morar en la *polis* (Aristóteles, *Ética Nicomáquea* 1140a24-1140b12). En ese orden de ideas, el sistema de Monterroso, al ser un sistema anti-binario en forma y contenido y al producir un sistema de literatura prescriptiva, rebasa la esfera del conocimiento para alcanzar un cosmos cuyo espíritu artístico es *hacer el bien. Es decir, es prescriptiva en tanto que nos suministra los principios*

***que forman la base para identificar el bien, nos exhorta a emplear la racionalidad y muestra cómo hacer el bien se ve en términos estéticos.***

La *phronesis* se adquiere por medio de la experiencia analítica; esta experiencia implica la selección (la cual, a su vez, implica criterios) y representa un proceso iterativo, o sea de divulgación, que toma la forma de la escritura minuciosa. La escritura induce a otro nivel de análisis y selección a partir de criterios<sup>67</sup>. Monterroso selecciona qué narrar, cómo narrarlo, por qué narrarlo, como cualquier autor. Sin embargo, en este caso específico, su narración del



Morgan Russell, *Still-life Synchromy with Nude in Yellow* [1913].

sacrificio de Fray Bartolomé es la iteración de los saberes mayas, escrita de forma cuentística con la estética concomitante, es decir de lógica inversa en aras de los mayas y el knock-out de Cortázar en la Sección 1.2, que se deriva de su decisión de pensar la historia desde *otra* visión, una decisión que proviene de los criterios de justicia social, por un lado, y de la literatura como agente vital, por otro. Para aclarar, no insinúo, ni insinúa la obra de Monterroso, que sacrificar a un ser humano sea aceptable; en su lugar, se invierte la historia y la lógica de universalizar el conocimiento que los conquistadores llevaron a cabo en el Nuevo Mundo.

*Soy escéptico en cuanto a que la literatura pueda cambiar las cosas. La literatura puede señalarlas...La acción sí pudo cambiar las cosas en Guatemala. No lo que escribiéramos nosotros, que en primer lugar no podíamos escribir, porque había una terrible censura...[En un billar de mala muestre conocí] a un lustrabotas, que una vez necesitaba unos centavos para seguir jugando. Me vendió un libro, un tomo bastante destartalado el escritor ecuatoriano Juan Montalvo. Me lo llevé a mi casa, lo empecé a leer, me aficioné mucho a este escritor. Y este autor era un gran luchador por la libertad de Ecuador. Allí encontré yo un ejemplo de la literatura, pero también para la*

<sup>67</sup> Véase la Sección 4.2 sobre Eliot y Cortázar.

*vida* (“El cuarto mundo” 281; 284)

El modelo literario es el modelo vital. El escepticismo es una postura oficial en el cosmos monterrosiano, por lo tanto, si Monterroso dijera “creo firmemente que la literatura puede cambiar las cosas”, sabríamos de entrada que se está burlando del interlocutor, de nosotros, del poder de la literatura. Sin embargo, ya estamos ante una situación resbaladiza: por extensión, todo lo que está en este cosmos significaría lo opuesto de lo que textualmente dice. Sin echar mano del sentido común, recuerdo la función de la descripción densa (Sección 2.3) e introduzco la ironía. La ironía, ya se sabe, puede tomar muchas formas, como demuestra José María Gil en su estudio del Capítulo IX del *Quijote*<sup>68</sup>. Wayne Booth, crítico norteamericano, propone que, tanto en la literatura como en la vida, la frase “está lloviendo” puede significar una multitud de cosas, y este significado depende del contexto, gesto, tono, etc., etc. La diferencia es que en la vida hay varias señales que permiten decodificar la comunicación oral, mientras que la tinta literaria le pide al lector que siga un proceso más sutil, haciendo eco de la admonición socrática contra la palabra escrita en el *Fedro*. Debido a esto, tenemos que seguir un proceso de reconstrucción que consta de cuatro pasos: i) rechazar el significado literal; ii) ensayar alternativas; iii) hacer suposiciones sobre el conocimiento y/o las creencias del autor implícito<sup>69</sup>/el narrador; iv) reconstruir el significado de acuerdo con el paso anterior (*The Rhetoric of Irony* 9-10).

*En sus artículos, en sus cartas, en sus diarios, los escritores franceses dicen siempre que releen, nunca leen por primera vez a un clásico, como si en el liceo hubieran debido leerlo todo y un autor importante no leído fuera un total deshonor: “Releyendo a Pascal...”, “Releyendo a Racine...” No siempre hay que creerles. Pero con esto hay que tener cuidado. Cuando en mi adolescencia leí un artículo de un famoso escritor guatemalteco que comenzaba confesando no haber leído nunca a Montaigne, le perdí*

<sup>68</sup> Ejemplo en *el Quijote*: “de modo que, aunque le acertó en el hombro izquierdo, no le hizo otro daño que desarmarle todo aquel lado, llevándole, de camino, gran parte de la celada, con la mitad de la oreja” (Gil, “Ironía en el *Quijote*” s.p.); esto se llama meiosis.

<sup>69</sup> El autor implícito es descrito en Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961): el autor implícito es una figura que se infiere por parte del lector a partir de los elementos retóricos del texto; el autor implícito obvia una reducción de la lectura del texto a una biografía de la vida del autor, prescindiendo de elementos extra-textuales, como, por ejemplo, la trillada relación del autor con su madre.

*todo respeto y escribí y publiqué una adolescente diatriba contra su ignorancia. Así que más vale: “Releyendo el otro día a Cervantes...” (La letra e 24)*

Una oración irónica “estable” implica que hay intención de parte del que la emite: está diseñada para ser reconstruida y se entiende que existe un límite en cuanto a futuras reconstrucciones/aplicaciones de la ironía (Booth, *The Rhetoric of Irony* 33-44). Aquí, Monterroso parece emplear otro tipo de ironía, una suerte de ironía inestable. Según Booth, la ironía inestable deja abierta la posibilidad de que: “since the universe (or at least the universe of discourse) is inherently absurd, all statements are subject to ironic undermining” (*Rhetoric of Irony* 241). Dentro de este esquema, el autor se niega a declararse a favor de una proposición estable, ni siquiera del significado opuesto de lo que la oración niega (*Rhetoric of Irony* 240). Si el modelo literario es el modelo vital, las consecuencias de la ironía estable son graves. En respuesta, en este texto, titulado “Leer y releer”, Monterroso se muestra consciente de lo problemático de la situación, y parece no ofrecer una posición estable: no haber leído a los escritores canónicos es la marca de Caín, una señal de incultura, mas nadie nace con este conocimiento. Aunque todos sabemos que hay clásicos que todavía no hemos leído, decimos que “estamos releyendo a Lope de Vega/Boccaccio/Sor Juana”, para no exponernos a las diatribas, no ser tachados de filisteos. A pesar de esa primera impresión, la ironía que Monterroso despliega es efectivamente estable: sabemos dónde parar, puesto que, por un lado, Monterroso tacha estas diatribas de “adolescentes”, y, por otro, se burla de la noción al elegir el autor que tal vez MÁS ha leído: “Releyendo el otro día a Cervantes<sup>70</sup>...” Por ende, no queda duda, es una convención absurda de pretensión comenzar una oración con “releyendo a”.

*La palabra “diario” suscita en muchos la misma reacción que la palabra “autobiografía” o la palabra “memorias”. Entre nosotros todas tienen algo de descaro, cuando no de impudicia y de tabú, y los colegas (quienes nos deberían importar menos, pues como tales son comprensivos y generosos, siempre, claro, que uno no se muestre demasiado) reaccionan ante ellas con hostilidad, y cuando te sonríen en realidad lo que están haciendo es mostrarte los dientes (La letra e 45)*

---

<sup>70</sup> Entre sus cursos en la UNAM, Monterroso dictó una cátedra sobre *El Quijote*; ha leído estudios sobre *El Quijote* (como el de Nabokov, véase la Sección 3.3); el alter-ego Torres siempre comenta la obra de Cervantes; *ad infinitum*.

Monterroso, de nuevo, exige la descripción densa: ¿Cómo leer el guiño que implica una sonrisa en una situación dada? ¿Mostrar los dientes es una amenaza o una expresión benévola de aprobación? Este tipo de ironía, latente en la obra Monterroso, se distingue de la absoluta ironía negativa; de hecho, apela a la dialéctica que plantea Rosario Casas en “Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía” cuando dice que “la dialéctica incorpora una ironía estructural, en el sentido de que deja que las contradicciones internas de la realidad se desarrollen” (22-3). En ese sentido, Monterroso deja intacta la contradicción inherente al hecho de que “las personas en las que puedes confiar” son las personas “que reaccionan con hostilidad”. Como dice la crítica Linda Hutcheon en *Irony’s Edge*, “In ethical terms, irony [is almost] inscrutable. But it might not hurt to recall that no epistemological or ideological position is ever intrinsically either right or wrong, either dangerous or safe, either reactionary or progressive. And the ironic stance is no exception” (10). Es el mismo movimiento que vimos en la Sección 0.2: recuérdese que Monterroso ha escrito, “En todo lo que escribo hago llamados a la rebelión y a la revolución, pero desgraciadamente en una forma tan sutil que por lo general mis lectores se vuelven reaccionarios” (*Viaje* 26). En la obra de Monterroso, la ironía nunca se esconde: se presenta ante el lector, hace ostentación de sus contradicciones y le pide al lector una reconstrucción finita, que, pese a que se apoya en la duda, no permite que la inestabilidad o la negación libre ande desenfrenado. Esta ironía tampoco conlleva una posición ética explícita, pues, en sí, la ironía necesita de la reconstrucción, y es durante esta reconstrucción que podemos dar o encontrar lo ético. Sin embargo, más adelante veremos que Monterroso problematiza esta noción cuando lleva a cabo un proceso literario en el cual la descripción sirve como prescripción.

*El principal problema que el género obituario presenta es el de la improbabilidad de ser originales y no reiterar los mismos juicios respecto de los más diversos difuntos. Después de tres muertos ilustres sobre cuyo fin uno ya ha expresado su desconsuelo, ¿qué queda por decir del cuarto? El género existe: muy bien, ya lo inventamos; pero probablemente no haya habido nunca otro con menos posibilidades y menor futuro (La palabra mágica<sup>34</sup>)*

Si jugamos con la idea de que las personas, en términos generales, para tener una vida plena, experimentan sus vidas como una narración<sup>71</sup>, las palabras de Paul Ricoeur resuenan de manera contundente a la hora de hablar de Monterroso: “How, indeed, could a subject of action give an ethical character to his or her own life taken as a whole if this life were not gathered together in some way, and how could this occur if not, precisely, in the form of a narrative?” (citado en Rimmon-Kenan 12). Aquí, quisiera recalcar que la unión de lo fragmentario es primordial en este estudio sobre la obra de Monterroso tanto como en la construcción de nuestras vidas como narración, pues la noción de coherencia es necesaria para otorgarle un sentido ético a la vida. A propósito, Francisco Varela, cuyo libro *La habilidad ética* ya hemos mencionado, remite a la neuropsicología y plantea que “nuestro sentido de un ‘yo’ personal se puede construir como una *narración* interpretativa...a través del lenguaje...[de modo que] deducimos que el ser personal está unido a la vida, pues el lenguaje no puede sino operar como fenómeno social” (106-7). Estos aspectos —narración, función lingüística, el ser como construcción social, a la par que el sentido ético de la vida—se encarnan en la ironía de Monterroso, y no sólo en la ironía, sino en la totalidad de su obra. Una de las contribuciones principales de esta investigación, les recuerdo a los lectores, radica en revelar que la división de la obra de Monterroso en aspectos temáticos, como suele hacerse,<sup>72</sup> ofusca la coherencia interna de sus textos, así como la conversación interna que este sistema construye consigo mismo.

En lo que concierne al primer aspecto, la ironía implica que “we all belong to many overlapping (and sometimes even conflicting) communities or collectives...This overlapping is the condition that makes irony possible, even though the sharing will inevitably always be partial, incomplete, fragmentary; nevertheless, something does manage to get shared— enough, that is, to make irony happen” (Hutcheon, *Irony’s Edge* 88). Si bien la ironía posee un carácter fragmentario, también hace énfasis en la noción de comunidad, pues para poder leer de manera irónica, uno tiene que llevar a cabo una reconstrucción colectiva basada en el contexto del autor implícito. En otras

---

<sup>71</sup> Véase la Sección 2.2, por ejemplo.

<sup>72</sup> Intertextualidad en Monterroso, Sátira en Monterroso, Política en Monterroso, Brevedad en Monterroso: Van Hecke (2005), Noguero (1995); González Zenteno (2004); Londoño Vega (2012), respectivamente



palabras, logramos entendernos porque construimos narraciones tanto individuales como comunales<sup>73</sup>; logramos descifrar la ironía a partir de la ética y la descripción densa.

Complementando el segundo aspecto, la fragmentariedad alcanza la unidad a través de la narración. Narrar implica que hay una unidad subyacente a lo narrado. En vez de un dialogismo o una polifonía<sup>74</sup>, la obra de Monterroso es consistente en la unidad de su mensaje: pensar fuera del binarismo; ser crítico de la lógica usando la lógica; disolver fronteras; enfocarse en el cómo narra y no únicamente en el qué narra. En fin, es *alegre-compleja*. La muchedumbre monterrosiana es un juego: “Yo soy ellos que me ven y a la vez son yo, de este lado de la página o del otro, enfrentados al mismo fin inmediato: conocernos, y aceptarnos o negarnos; seguir juntos, o decirnos resueltamente adiós” (*La letra e* 7).

*La literatura es literatura, un objeto. Cualquier objeto es mentira si eres idealista o verdad si eres materialista. Que la literatura se haga con verdades y mentiras, o realidades e imaginaciones, ya es otra cosa, y generalmente es con todo eso con lo que se hace* (Viaje al centro de la fábula 85)

Además de demostrar su ironía y anti-binarismo, esta cita hace referencia al material de la literatura. Para analizar esta cita, tenemos que “rende[r] the old antinomies of materialism and idealism irrelevant” (Geertz 6). Es decir, el análisis del material de la literatura se basa en el anti-binarismo. De manera brillante, Monterroso fusiona la forma irónica con su contenido para infundirle a la literatura una carga ética. El humor de Monterroso, ya hemos dicho, corroe. En palabras de Antonin Artaud sobre el teatro de la crueldad: “humor as destruction can serve to reconcile the corrosive nature of laughter to the habits of reason” (91). Esta naturaleza corrosiva, entonces, puede ser una forma de unir las tendencias dionisíacas y apolíneas dentro de la sociedad. El humor de Monterroso, entendido como algo que supera el simple comentario social, ensancha las posibles lecturas del guatemalteco.

<sup>73</sup> Véase, por ejemplo, la onto/filo-genia en la Sección 1.2; o, también, Benedict Anderson, en *Imagined Communities*, debido a que cita a Tom Nairn para ilustrar la misma idea: “‘Nationalism’ is the pathology of modern developmental history, as inescapable as neurosis in the individual, with much the same essential ambiguity attaching to it, a similar built-in capacity for descent into dementia, rooted in the dilemmas of helplessness thrust upon most of the world” (5).

<sup>74</sup> Como arguye Claudia Marcela Londoño Vega en *La obra de Augusto Monterroso: Una poética de la minificción*.

Quiero decir, el horizonte transforma: en vez de leer “la sátira de Monterroso” como algo que se “limita a señalar los errores, mostrando comprensión ante unos defectos que considera propios de la naturaleza del hombre” (Noguerol, *Trampa* 225); en vez leer esta literatura “como literatura del fracaso [en la cual] los descabros individuales reflejan el gran fiasco del ser humano [dado que expone el] dejarse vencer por el poder y caer en el conformismo”(Van Hecke, “Pobreza cervantina” 12), podemos leer la obra de Monterroso como un mapa topográfico de la vida. Es decir, no sólo le recrimina al ser humano, a la sociedad, a la lógica del capitalismo, al conformismo, etc., sino que pone en práctica un sistema de vida que se basa en el uso de estrategias literarias/retóricas, como vimos en el Capítulo 2. Su ironía, su humor corrosivo, depende de la (re)construcción y es, por lo tanto, ético-comunal.

#### **4.2 De las comparaciones éticas**

*T. S. Eliot. Julio Cortázar. Dos autores auténticamente modernos, en estas dos publicaciones de sus manuscritos que se llevan apenas algo más de una década y en las que se puede ver algo (nunca puede verse todo) de su forma de encarar eso que algunos llaman creación y que tal vez no sea sino un simple ordenamiento, su respeto, o su irrespeto, qué diablos, por la palabra escrita; o su humildad, finalmente, ante la inmensidad de un sí o de un no que a nadie le importa pero que al artista le importa; de un párrafo que se conserva o que se suprime, las enormes minucias que diría Chesterton y que el lector, ese último beneficiario o perdedor invisible, apenas sospecha (Pájaros de Hispanoamérica 140)*

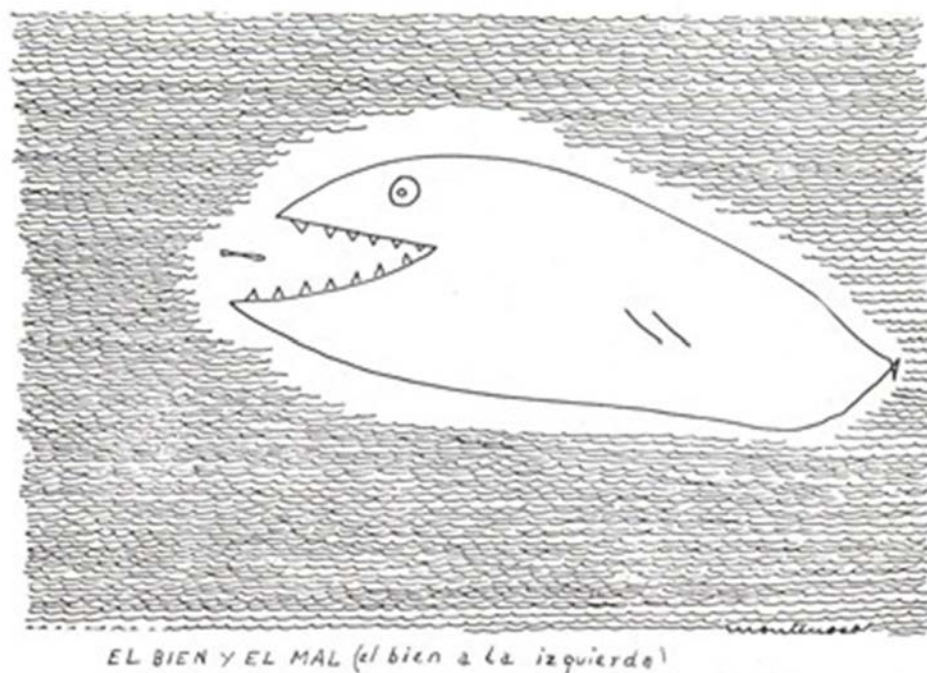
En su estudio de la literatura rusa, Vladimir Nabokov dedica un análisis detallado a *Anna Karenina*. La obra, según Nabokov, le permite generar un catálogo de herramientas literarias empleadas por Tolstoi. Más allá de la comparación entre las transiciones de Tolstoi y las de Flaubert, de la indagación de las metáforas y el uso de los nombres propios, también hay un aspecto llamativo para el presente caso, “The Functional Ethical Comparison”:

A peculiar feature of Tolstoy's style is that whatever comparisons, whatever similes, or metaphors, he uses, most of them are used not for an esthetical purpose but for an ethical one. In other words, his comparisons

are utilitarian, are functional... They are employed not to enhance the imagery, to give a new slant to our artistic perception of this or that scene; they are employed to bring out a[n] [ethical] point... [They are] ethical ideas expressed by means of comparisons. These similes and metaphors are, I repeat, strictly functional, and thus rather stark, and constructed according to a recurrent pattern [LRL page].

Aquí, me resulta fascinante la noción de una representación artística cuyo fin es provocar una respuesta ética. Un patrón de comparaciones, de metáforas, que se elabora con el fin de asegurar que el lector se comprometa con la escena estética y éticamente. ¿Será que Monterroso despliega una técnica literaria semejante? Leamos la cita con la que comienza este apartado sobre la edición de los manuscritos de Eliot y Cortázar: el guatemalteco recalca la integridad artística.

Para ilustrar lo que llamo “integridad artística” en lo que respecta al texto de Monterroso, me gustaría tomar el ejemplo de un niño que debe ser instruido para que interiorice una especie de omnisciencia (llamémosla Dios), para garantizar que cumpla con los estándares de conducta cuando no haya ninguna autoridad física presente. Como el niño, el productor literario enfrenta la responsabilidad de *hacer el bien* con su texto, sin importar que nadie se dé cuenta. Es, por lo tanto, anti-posmoderno, anti-texto abierto, anti-relativista. Para decirlo en términos que he utilizado anteriormente, en este sistema, el actor ético busca a Roma en Roma, a pesar de reconocer que nunca vaya a encontrar la imagen fugitiva de Roma sobre la cual ha leído. Quizá la imagen de la mosca nos ayude a explicarnos mejor: la mosca, esa obsesión monterrosiana, nos vigila, incluso cuando pensamos estar a solas. Esta mosca, esta integridad artística, hace hincapié en *hacer el bien* de acuerdo con los principios de la alegre complejidad, sin alardear de las consecuencias de ese *hacer bien*. Así, la integridad artística a la que apuntamos es *phronesis*; es ética, pero una suerte de ética específica, prescriptiva, que enfatiza lo que debemos hacer, en lugar de poner las consecuencias de esa acción como la base del juicio ético. La ética prescriptiva es diferente del consecuencialismo, el cual se preocupa por conseguir el resultado correcto, y de la ética descriptiva, la cual describiría el comportamiento para después decir lo que debemos hacer: pasar inductivamente de la observación a la regla, aunque, hay que señalarlo, este es el mismo movimiento lógico que implica la descripción densa. La diferencia, argumento yo, es que en Monterroso somos testigos de un paso crítico que va más allá de esta distinción: su obra aborrece la distinción entre la explicación y la prescripción de la conducta.



Augusto Monterroso, *EL BIEN Y EL MAL (el bien a la izquierda)* [s.f.].

*William Golding, premio Nobel de Literatura 1983, autor de El señor de las moscas (en alguna parte):*

*—El hombre es malo.*

*Eduardo Torres:*

*—Sólo es tonto.*

*(La letra e 71)*

G.E. González Zenteno, reconocida estudiosa de Monterroso, ve este “diálogo” como una afirmación de que “Augusto Monterroso no se hace ilusiones sobre la humanidad”. Ella sostiene que Eduardo Torres “le recuerda [a Monterroso] la relatividad de las cosas” (*El dinosaurio* 109). De nuevo, propongo que la lectura realizada en la presente tesis nos brinda otra óptica para entender<sup>75</sup> o, mejor, comprender, en voz de Monterroso<sup>76</sup>, el espíritu ético de esta literatura. En lo que concierne a este espíritu, traigo a colación las palabras de Bruno Latour, quien al hablar de su propio proyecto crítico de la sociedad, propone que fue un error:

<sup>75</sup> Véase la Sección 2.2 sobre la etimología de entender.

<sup>76</sup> Veremos esta comprensión en la conclusión.

believe that there was no efficient way to criticize matters of fact except by moving away from them and directing one's attention toward the conditions that made them possible. But this meant accepting much too uncritically what matters of fact were...Reality is not defined by matters of fact. Matters of fact are not all that is given in experience. Matters of fact are only very partial and, I would argue, very polemical, very political renderings of matters of concern and only a subset of what could also be called states of affairs ("Why Has Critique" 231-232).

Para Latour el problema consistía, entonces, en dejar intacta la cosmovisión que el espíritu crítico anhelaba cambiar. Él trabajaba a partir de cuestionar los supuestos que condujeron a los "matters of fact", en vez de poner en jaque la primacía de los mismos, sin tener en cuenta que también son asuntos contruidos políticamente mediante las herramientas que componen el "método científico"<sup>77</sup>. Esta propuesta nos lleva a pensar que la "descripción del mundo" puede ser la mejor forma de cambiarlo y, más pertinente para nuestro caso, que Monterroso establece una ética que afirma que el hombre es tonto y, por lo tanto, rectificable. Tal rectificación tomaría la forma de: i) la descripción del problema; ii) un análisis descriptivo que contemple la integridad artística. Esta sería la prescripción de cómo debemos vivir. *El principio de Hanlon* sostiene: "Nunca atribuyas a la maldad lo que puede ser explicado por la estupidez"; esta máxima, que podría haber salido de la boca de Torres, nos exige ponderar nuestro juicio del otro. Además, es, de alguna forma, un atisbo de la lógica rizomática, en tanto que cuestiona las bases desde las cuales se toman las decisiones.

*La vida es como un árbol frondoso que con sólo ser sacudido deja caer los asuntos a montones; pero uno puede apenas recoger y convertir en arte unos cuantos, los que verdaderamente lo conmueven* (Literatura y vida 146)

¿Este árbol frondoso representa, como Nabokov dijo al referirse a Tolstoi, una metáfora que es "appealing to the mind rather than to the eye, to the ethical sense rather than to the esthetical one"? (*Lectures on Russian* 200). Yo respondería de manera negativa. La imagen de un árbol que se agita hasta que sus frutos caigan al suelo es tan potente en términos visuales como intelectuales. Si el lector, ¡*Bruder!*, ha llegado al Capítulo 4, no le debe sorprender que la razón por la cual creo que hay una diferencia entre las comparaciones éticas entre Tolstoi y Monterroso proviene del hecho de que la obra del último no permite una distinción entre lo ético y lo

<sup>77</sup> Es importante resaltar que no me refiero a la epistemología, la cuestión de ¿cómo sabemos? Esto representaría una suerte de meta-ética, mientras que de lo que aquí hablamos es una versión modificada de ética prescriptiva.

estético. Es precisamente la mezcla de la ética prescriptiva y la descriptiva a la que la obra monterrosiana se dedica. La vida exige ser sacudida, y también exige reflexión sobre lo que nos lleva a agitar, luego a recoger y a convertir en arte esos frutos. Esto es lo que hemos dicho anteriormente al hablar de la vida como narración: una selección con base en criterios generados por medio del análisis y del proceso de escritura.

*Este es un mensaje de esperanza. Tenga fe. Por lo pronto, piense con fuerza en esto: el mundo está poblado de seres como usted. Sintónice su aparato receptor exactamente en los 1373 kilociclos, en la banda de 720 metros. A cualquier hora del día o de la noche, en invierno o en verano, con lluvia o con sol, podrá escuchar las voces más diversas e inesperadas, pero también más llenas de melancólica serenidad: la de un capitán que refiere, desde hace más de catorce años, cómo se hundió su barco bajo la aciaga tormenta sin que él se decidiera a compartir su suerte; la de una mujer minuciosa que extravió a su único hijo en la poblada noche de un 15 de septiembre; la de un delator atormentado por el remordimiento; la de un ex dictador centroamericano, la de un ventrílocuo. Todos contando interminablemente su historia, todos pidiendo compasión (Obras completas 25)*

El narrador y “protagonista” tutea a una persona desconocida en aras de vender una especie de radiodifusora, el equivalente de Facebook o Twitter hoy en día. Este cuento expone la obsesión de los seres humanos por la descripción de ellos mismos y de sus asuntos mezquinos. De la descripción de la ciudad, del bus, de las calles, las personas etc. (“bajo un sol matinal poco común, abordó usted un autobús en la esquina de Reforma y Sevilla”, “un terco polvo gris cubrió de pesadumbre sus zapatos”) depende el cuento (*Obras completas* 20-22). Es decir, al ofrecerle al protagonista este nuevo servicio, el vendedor le asegura que podrá dejar de vagar por las calles o montar en buses en busca de conocidos con los cuales ventilar sus quejas, sus penas, o compartir sus novedades. La andanza del posible cliente en el mundo se compone de una desesperada búsqueda por poder contar su propia vida, de constituir su propia narración y así darle una coherencia y un sentido ético a la vida<sup>78</sup>. Al mismo tiempo, vemos una crítica de la superficialidad: a lo largo del cuento, la narración personal funciona únicamente para hablar, no

---

<sup>78</sup> Véase la Sección 4.1, sobre todo las palabras de Ricoeur.

para conversar ni para comprometerse con la interpretación. Se queda en el plano de describir por describir.

Por ende, es fácil leer este cuento como una crítica del hablar por hablar, al menos hasta que no caigamos en cuenta de que ello representa uno de los aspectos primordiales del ser humano. El mismo cuento plantea la condición evolutiva de este hablar por hablar: “desde que comenzó a hablar, el hombre no ha encontrado nada más grato que una amistad capaz de escucharlo con interés, ya sea para el dolor como para la dicha” (*Obras completas* 21). De nuevo, Monterroso nos lleva por un lado —el de criticar al protagonista y al vendedor de “Uno de cada tres” por superficiales y refunfuñones —, pero luego da un giro —las imágenes del capitán que hundió su barco o la madre que perdió a su hijo hacen que sentamos el profundo dolor, nos recuerdan de la necesidad de lidiar con ese dolor a través de la comunicación —.



Michelangelo Buonarroti, *Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre* [1510].

Francisca Noguerol plantea esta vertiente de Monterroso de la siguiente manera: en “Monterroso [se nos] presenta una estructura social dominada por el egoísmo, la hipocresía y los falsos valores, de lo que resulta la terrible incomunicación que el hombre padece” (*La trampa*54). Aunque me parece convincente en cuanto al qué (mostrar la estructura social) y el cómo (mostrando hipocresía, etc.) de la prosa de Monterroso, su hipótesis prescinde del porqué, el cual, según lo que yo planteo, depende de lo placentero estéticamente y de la escritura de una prosa compleja sinónima de una prescripción social de la conducta humana. En lo que respecta a esta conducta, Monterroso manifiesta un estilo único, alegre-complejo, que se aplica justamente al cómo nos comportamos, compartiendo tanto el dolor como la dicha.

*Vemos a ese hombre que se pasea agitado ante la puerta del hotel de paso en la calle París de Santiago de Chile, y que vigila. Sospecha. Durante los últimos días no ha hecho otra cosa que sospechar. Lo ha visto a los ojos ha sospechado. Ha notado que su mujer le sonríe en forma demasiado natural, que todo le parece correcto o no, y que ya no le discute tanto como antes, y ha sospechado. Cualquiera lo haría. Estas situaciones son así. De pronto sientes en la atmósfera algo raro, y sospechas. Los pañuelos que regalaste empiezan a ser importantes, y siempre falta uno y nadie sabe en dónde está... Bueno, quizá ustedes hayan pasado algún día por esto y yo esté cometiendo una indiscreción al recordárselo, o al traerles a la memoria una cosa ya suficientemente enterrada bajo otros escombros, bajo otras ilusiones, otras películas, otros hechos, mejores o peores, que han ido borrando aquello que en un momento dado les pareció como el fin del mundo y que hoy, lo saben bien, recuerdan hasta con una sonrisa... El hombre nos comienza a dar lástima... Y tú con tus amigos desde tu comfortable mirador acechas y sufres y no estás seguro de lo que en este instante esté pasando con tu propia mujer y quizá por esto te inquiete tanto ese hombre que podría ser tú y podría ser ustedes, mientras el crepúsculo que apareció más arriba se vuelve decididamente noche y los empleados que anhelan regresar, nadie sabe por qué a sus casas, aumentan y corren laboriosos tras los autobuses y los tranvías (Movimiento perpetuo*

79-81)

Un hombre acecha un motel, un punto de encuentro para amantes sigilosos, en busca de una prueba que le indique que su pareja le ha sido infiel. Mientras espera, un grupo de amigos juegan a las cartas y ven escenas tristes de esta índole desarrollarse poco a poco. Esta escena consta de tres dimensiones (por lo menos a primera vista): la descripción, la prescripción, y el estilo. En cuanto a la primera, la situación es una búsqueda desesperada por confirmar una duda insistente. El cuento describe la tendencia humana hacia la duda, hacia el auto-castigo, en nombre de un principio — encontrar la “verdad” sin importar las consecuencias—. Mirando a la segunda, nos dice el cuento, ¡atención!, la empatía: “ese hombre que podría ser tú y podría ser ustedes”. Este llamado es concomitante con la observación detallada que sienta las bases de la descripción densa: ¿cómo determinamos lo que pasa con el hombre que da vueltas? A través de un análisis contextual que se argumenta a partir de “piled-up structures of inference and implication” para



generar equivalencia entre “unlike frames of interpretation” (Geertz 3; 4); así, reconstruimos lo que el hombre mismo está sintiendo: el estudio de las neuronas-espejo nos ha enseñado que al ver o leer sobre una situación, el cerebro hace como si viviera esa misma situación, como nos instruye el celebrado neurocientífico Marco Iacoboni en *Mirroring People: The New Science of How We Connect with Others* (94). La tercera, el estilo, se hace presente mediante la superposición de diferentes combinaciones del uso de pronombres personales: la segunda persona plural (ustedes), primera persona plural (nosotros), primera persona singular (yo), segunda persona singular (tú). Como Wilfrido H. Corral señala, estos niveles múltiples permiten la reconstrucción de la narración (*Lector, sociedad, género* 161). Sin embargo, creo que algo más profundo está en juego, puesto que el estilo no se puede distinguir de la descripción y la prescripción. Quiero decir que, por un lado, el lector se encuentra en una posición incómoda, dado que no sabe quién habla ni lo que pasa con certeza, debido al cambio de perspectivas. Aun así, al final del cuento, el lector averigua que efectivamente sí hay infidelidad, a pesar de que el hombre, por despistado, no se da cuenta de que su pareja salió del motel con su amante. Si bien parece que nosotros, como lectores, averiguamos la “verdad”, esta verdad resulta una carga, dado que el objeto de nuestra empatía, el hombre que da vueltas frente al motel, nunca sabe lo que realmente sucede. Igualmente, esta “verdad” representa una fuente de frustración, ya que no podemos hacer nada sobre la situación: somos impotentes, al igual que el hombre. Los múltiples niveles de perspectiva funcionan como una exigencia de empatía: él podría ser yo, tú podrías ser él; piensa en la cita anterior de Iacoboni. La empatía, tampoco la ética, insinúa una resolución satisfactoria, la misma experiencia de cualquier lector de obras maestras como *Cien años de soledad*; nos enfocamos más en el proceso que las consecuciones del resultado. Como Julio Cortázar escribe en “Las babas del diablo” (*Las armas secretas* 1959):

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos (s.p.).

La confusión literal del sujeto, su fundición y naturaleza proteica, en conjunto con la duda que preocupa al hombre que da vueltas frente al hotel (también en el caso del cuento citado de Cortázar), encarnan la alegre-complejidad como algo placentero en términos estéticos pero complejo en cuanto a su (re)construcción narrativa e intelectual. Es un estilo particular aplicado a una descripción de cómo nos comportamos, lo que, en sí, sirve como una prescripción sobre

cómo comportarnos, sin ser directo ni autoritario. Como dice Emily Dickinson: “Tell all the truth but tell it slant-” (“Poema 1263” 431).

#### **4.3; Hay lenguas en los árboles?: La lógica del rizoma**

*Lo enternece la música y, como consecuencia, siempre lloraba cuando en el piano de la cantina algún parroquiano tocaba Smoke gets in your eyes. Es cierto que no fumaba, pero esta canción le hacía recordar a su esposa, quien lo había abandonado cuando la vida se les puso triste justamente al principio de la gran depresión... En El asesinato considerado como una las bellas artes el inglés Thomas De Quincey exalta la belleza de los crímenes bien realizados; [el asesinato de Malloy] no lo fue y más bien parecería cometido entre nosotros —dije yo (Las ilusiones perdidas)*

Michael Malloy sobrevivió a cuatro complots contra su vida, pero no al quinto. Sus amigos fueron los autores intelectuales de los cinco, cuyo fin era conseguir una jugosa indemnización por la muerte del deprimido y alcohólico Malloy. En *La palabra mágica*, un personaje de Monterroso narra la historia del fin de la vida de Malloy. Tres cosas saltan a la vista: primero, el humor característico de Monterroso; segundo, la literatura es la óptica por la que comprendemos la historia “real” de Malloy; tercero, el final de su vida se describe en términos del prisma romántico, ya que su alcoholismo es producto del abandono de su esposa. Quiero hacer hincapié en el segundo asunto, aunque el lector de esta tesis reconocerá que los aspectos 1 y 3 son objetos de análisis constantes aquí.

El asesinato de Malloy, un evento “real”, se entiende en términos de la re-elaboración del ensayo humorístico de De Quincey sobre el encanto estético de un asesinato bellamente realizado. Es decir, en el texto de Monterroso no atestiguamos una respuesta literaria a la muerte de Malloy, sino una reacción “de la vida real” al ensayo de De Quincey, un cambio de perspectiva que sigue problematizando el binarismo literatura/vida. Es más, hasta el relato satírico del asesinato se desarrolla a partir de argumentos secundarios de índole romántica, a saber, el recuerdo doloroso

que se deriva de una canción irónica que evoca ternura en el afligido Malloy. La razón por la cual he abordado este cuento es que pone en discusión del concepto del rizoma. El rizoma está libre de jerarquías, es no-homogéneo, descentrado. Este descentramiento es justamente el que se encuentra en el sistema de Monterroso, sin que ello signifique que todo vale; todo lo contrario, el concepto de rizoma exalta que este sistema tiene una lógica interna coherente, que lucha en contra de los binarismos, como el de vida/literatura que vemos diluido en el cuento citado. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, los autores de *Mil mesetas*, libro que introduce el rizoma, esta noción se entiende a partir de un contraste con el árbol. El árbol tiene sus raíces en lo binario y todo lo que de él crece está vinculado, de manera ineludible, a una raíz de origen que erige una jerarquía. Al contrario, el rizoma carece de una fuente central de autoridad, incluso de un autor como autoridad:

Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un [ensamblaje] no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores. En resumen, creemos que la escritora nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera” (*Mil mesetas* 27).

El autor es un nodo en el mundo sin fronteras entre literatura y vida. En “Las ilusiones perdidas”, la historia de Malloy desafía la barrera entre literatura y vida que proviene una lógica arborescente. Vemos una estructura no jerárquica que emplea un sistema literario que ha cambiado la ubicación de su centro en aras de asegurar que ni lo prescriptivo ni lo estético sirvan como su fuente central y, al mismo tiempo, no permite que este sistema caiga en el caos. La literatura como vida, junto a la lucha de parejas pueblan la producción literaria de Monterroso: son nodos en un sistema rizomático.

*Ahora que se habla tanto de Quevedo, con motivo de los cuatrocientos años de su nacimiento, quiero recordar que hace unos ocho años estuvo en México Robert Pring-Mill...especialista en Quevedo, con quien, una larga tarde lluviosa, conversamos en mi casa acerca de buscones, nobles conjurados para asesinar a Julio César, elogios del dinero, sueños infernales y, naturalmente, de sonetos, y entre éstos, por supuesto, del perfecto. «Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!./ y en Roma misma a Roma no la hallas: /cadáver son las que ostentó murallas / y tumba de sí propio el Aventino. / Yace donde reinaba el Palatino; y limadas del tiempo, las medallas / más se muestran*

*destrozo a las batallas / de las edades que blasón latino. / Sólo el Tíber quedó, cuya corriente, si ciudad la regó, ya, sepultura, /la llora con funesto son doliente./ ¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente».*

*Hasta llegar al archifamoso endecasílabo: “Lo fugitivo permanece y dura”.*

*«Eso está tomado de Janus Vitalis», dije yo de pronto, viendo a Robert, seguro de que inmediatamente me diría: “Doctor Johnson”.*

*Pero no lo dijo.*

*Lo que sí ya resulta más extraño es que los eruditos de hoy sigan hablando de este verso maravilloso sin hacer caso para nada de la observación un tanto despectiva de Johnson, ni explicamos qué cosa sea Janus Vitalis, que Quevedo debió de conocer, pero que hoy todo el mundo ha olvidado.*

*Pero hay algo más...como hasta ahora no se ha sabido que mi amigo Pring-Mill haya usado el norte que le di la tarde de Coyoacán en que con Isabel Freire, Jorge Prestado y otros amigos cercanos hablamos de Marco Bruto, de lo poderoso que es el dinero y de ese inacabable milagro de la permanencia y la duración de lo fugitivo, no estoy dispuesto a dejar pasar estos días sin llamar públicamente la atención sobre ese fugaz instante londinense de 1778, en que el señor Cambridge señala tímidamente la existencia de un poeta español que se atreve a coincidir con Horacio tan sólo para que, como una entre mil otras veces, la majestuosa mano de Johnson apartara de su mente tal idea.*

“Lo fugitivo permanece y dura” de *La palabra mágica* refuerza la lógica anti-binaria del rizoma. Sin importar que el supuesto objetivo del escrito sea hablar de Quevedo debido al renovado interés que promovió la ocasión de los cuatrocientos años de su nacimiento, quiero destacar tres momentos: i) “una larga tarde lluviosa” en la cual Monterroso estaba sumergido en una conversación con un profesor inglés especialista en el poeta español; ii) la historia literaria de las famosas palabras de Quevedo (“huyó lo que era firme, / y solamente lo fugitivo permanece y dura”); iii) una referencia a San Blas, ciudad ficticia de la que es oriundo el personaje monterrosiano, Eduardo Torres. Las palabras de Quevedo son equiparables a la fugaz tarde lluviosa con el profesor inglés, al paso de versos de Janus Vitalis, a Quevedo y luego a Samuel

Johnson, y también a la vida de la ciudad provinciana de San Blas. La vida real y la literatura se confunden, al igual que la disolución de la frontera entre las nubes del cielo centroamericano y las nubes poéticas (Sección 2.3). Al respecto, Alan Mills pregunta: “¿El espacio exterior es eso que está afuera del libro [en la obra de Monterroso]?” Para elaborar una respuesta a esta pregunta, nos remitimos a las palabras del académico norteamericano Mark Wigley en su libro *The Architecture of Deconstruction*:

El espacio de un edificio está construido para encerrar algo que nunca debe aparecer dentro de ello. El recinto visible, la definición de un espacio con paredes que hace visibles las cosas tanto por dentro como por fuera, es ante todo un mecanismo de ocultación que vela el otro tipo de espacio habitado por el otro prohibido, o, más precisamente, vela un espacio que es en sí mismo el otro en la medida en que trastoca la lógica de habitar.

En la susodicha descripción de la infancia de Monterroso y la de las letras de Rimbaud (Sección 2.3), la literatura desempeña un papel imprescindible, puesto que la vida real, el “afuera”, trae a Monterroso a la literatura y ésta, a la vez, lo trae a la vida real, como se expresa maravillosamente en el relato sobre Malloy, “Las ilusiones perdidas”. De ahí la pertinencia de la cita de Wigley: si la literatura oculta la vida, o viceversa, Monterroso se esfuerza por dismantelar esta ocultación por medio de la disolución de la distinción entre ambas esferas. Por eso la mano de Johnson y la de Onetti (Sección 2.4).

La mano de estos escritores no es una representación literaria, sino son la experiencia literaria. “Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco... Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye” (*Mil mesetas* 17-18). En el sistema de Monterroso, el contacto literario, en sí, es la creación de la experiencia: la descripción de Quevedo y Johnson y el profesor inglés son prescripciones sobre cómo pensar literariamente, es decir, rizomáticamente. La literatura es un *ensamblaje* en la terminología de Deleuze y Guattari. Con esto se quiere decir que la producción literaria rizomática se enfoca en las relaciones entre palabras, oraciones e imágenes para generar una sincronización, es decir, unificación, sin recurrir a una fuente central de autoridad (*Mil mesetas* 22). En aras de conseguir este fin: “el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo... El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria” (*Mil mesetas* 16). Esta literatura

es parte del mundo, la evolución del primero (el libro) no es una reacción paralela a la evolución del segundo (el mundo). No hay división entre literatura y vida; sólo la mano de Onetti<sup>79</sup>, la mano de Johnson.

*Lo que acostumbraba cuando se acababa de divorciar por primera vez y se encontraba por fin solo y se sentía tan contento de ser libre de nuevo, era, después de estar unas cuantas horas haciendo chistes y carcajeándose con sus amigos en el café, o en el cóctel de la exposición tal, donde todos se morían de risa de las cosas que decía, volver por la noche a su departamento nuevamente de soltero y tranquilamente y con delectación morosa ponerse a acarrear sus instrumentos, primero un sillón, que colocaba en medio del tocadiscos y una mesita, después una botella de ron y un vaso mediano, azul, de vidrio de Carretones, después una grabación de la Tercera Sinfonía de Brahms dirigida por Felix Weingartner, después su gordo ejemplar empastado Editorial Nueva España S.A., México, 1944, de Los hermanos Karamazov; y en seguida conectar el tocadiscos, destapar la botella, servirse un vaso, sentarse y abrir el libro por el capítulo III del Epílogo para leer reiteradamente aquella parte en que...*

(Movimiento perpetuo 33)

El rizoma es una conjunción. Si el árbol es el verbo “ser”, el rizoma es “y...y...y”<sup>80</sup>. En este texto conciso<sup>81</sup>, hay 625 palabras en total, las cuales componen una sola frase. La palabra “y” aparece 39 veces. En la cita de arriba, de las 168 palabras, hay 4 “después” y 6 “y”. En términos retórico-literarios, esta técnica se llama “polisíndeton”, la praxis de la lógica de la conjunción. Con frecuencia vista como una forma de controlar el “aliento” del lector, de autorizar cuándo y cómo se puede tomar una pausa, la figura retórica del polisíndeton se despliega aquí con otro fin. “Homenaje a Masoch”, un cuento que el lector debe reconocer ya que se analizó en la Sección 2.3, aparece de nuevo en la última sección del último capítulo de esta tesis para explicitar la coherencia de la obra de Monterroso. Hay un constante devenir en la literatura de Monterroso que obliga al movimiento perpetuo; en ese sentido, ningún género literario queda sin ensayar: el

<sup>79</sup> Véase la Sección 2.4.

<sup>80</sup> El árbol impone el verbo ‘ser’, pero el tejido del rizoma es la conjunción, ‘y...y... y...’. Esta conjunción conlleva suficiente fuerza para sacudir y desenraizar; véase la Sección 1.3.

<sup>81</sup> Véase la Sección 1.2 sobre concisión.

ensayo, la biografía, la auto-biografía, la auto-biografía inventada, el microrrelato, el aforismo, etc. Lo anterior se debe a que su cosmos se fundamenta en la conjunción “y”, en contraste a la imposición del verbo “ser”. La sabiduría práctica, la *phronesis*, es el producto de la cadena de literatura y vida, las parejas románticas, la empatía, la lógica y el anti-binarismo. En su conjunto, se convierten en la *alegre complejidad*, un proceso eterno de describir las cosas con el fin de *hacer el bien*. Una historia de un hombre divorciado, “Homenaje a Masoch”, destaca el polisíndeton para prescribir cómo debemos vivir nuestras vidas; esto es, prestando atención a los efectos generados por nuestro uso o falta de uso de algo tan sencillo como un punto final. Lo anterior explica porque la “integridad artística” de Monterroso parte de la admiración por Eliot y Cortázar, la cual se trata en la Sección 4.2, además de Juan Montalvo, modelo vital y literario, que se trata en Sección 4.1. En síntesis, como se plantea en la Sección 2.4, el estilo se debe vivir; la conjunción “y” en Monterroso, entonces, es un estilo de inclusión basada en criterios rigurosos. Cuando el protagonista en “Homenaje a Masoch” llora por Mitya, podemos apreciar verdaderamente la función de la literatura como guía vital.

## *Conclusión*

### *Homenaje a Monterroso*

truth can live without right and wrong

*e.e. cummings*



En la Introducción, se presenta la obra de Monterroso como una serie de notas cuyo valor proviene de una forma literaria que desafía la diferenciación entre un sistema de valores textuales y extra-textuales; es más, se plantea que la dispersión es un carácter fundamental de la obra de Monterroso y que ésta ha conducido a la aparente “dificultad” de su obra, y a su estudio como un escritor cuya obra se puede dividir según géneros literarios (por ejemplo, fábulas, micro-relatos, etc.), a pesar de lo problemático de esta forma de abordar su obra. En aras de sentar las bases para reformular el concepto de dispersión en lo que concierne a Monterroso, la Introducción propone la noción de alegre-complejidad como el quehacer de la obra de Monterroso. Esta noción se fundamenta en la unidad que se entreteje entre el pensamiento anti-binario, el cuestionamiento de la lógica, un énfasis en lo político y lo íntimo, y, sobre todo, el valor literario.

El *Capítulo 1* traza la recepción de Monterroso en el mundo literario y académico e incluye un breve “estado del arte” para orientar a los lectores y establecer el contexto en el cual se inscribe esta tesis. Por último, este capítulo aborda las herramientas teóricas que se utilizan en los *Capítulos 2, 3 y 4*, entre ellos la “descripción densa”, el “análisis retórico” y la “ironía”.

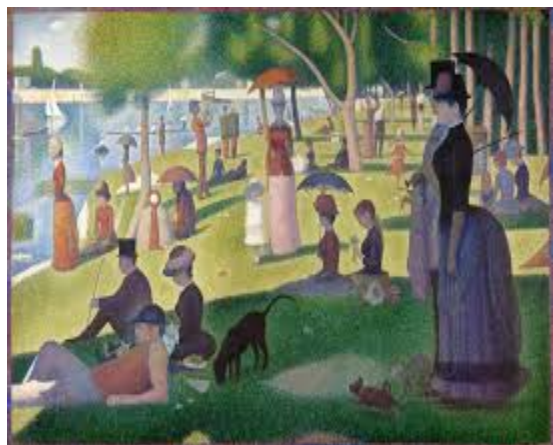
El *Capítulo 2* indaga sobre el anti-binarismo y el reto lógico que atestigüamos en la obra de Monterroso, en particular cuando se trata de parejas románticas y relaciones de poder. Para llevar a cabo tal análisis, me remito a la “descripción densa”, puesto que implica un análisis detallado del entorno y de la perspectiva del otro, además de hacer énfasis en la literatura como uno de los temas principales de la literatura de Monterroso. De acuerdo con esto, se plantea que el estilo debe vivir y se hace énfasis en la primacía del concepto de conversación en la obra de Monterroso.

El *Capítulo 3* retoma el anti-binarismo, disolviendo la frontera entre literatura y vida sugerida en la Introducción. Este capítulo vincula el espacio en la ficción, el espacio en la historia y el contexto literario para exponer cómo la literatura de Monterroso desemboca en una “ética del estilo literario”. Para cerrar, el *Capítulo 4* define la ética de Monterroso en términos de *phronesis*, así como en términos de una fusión de la ética prescriptiva y la descriptiva, a través de la discusión del estilo alegre-complejo. En otras palabras, el sistema literario de Monterroso combina la ironía, la lógica rizomática, las comparaciones ético-estéticas y la integridad artística.

En conjunto, estos tres capítulos abundan en citas directas de la obra de Monterroso, cuyo resultado es un texto cuyo estilo es de tipo *montaje*.

\*\*\*

No cabe duda la menor duda: Monterroso desaprobaría la extensión de esta tesis, así como las



Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* [1884].

261 páginas de Noguerol y las 577 de Van Hecke.

Sin embargo, tanto en mi caso como en el de Van Hecke<sup>82</sup>, una porción no insignificante del número de palabras fue escrita por la mano de Monterroso.

La abundancia de citas a manera de *montaje* ofrece un valor tripartito: primero que nada, introduce al lector “novato” a Monterroso con una hibridación entre interpretación<sup>83</sup>, crítica y la voz del autor;

segundo, le presenta a los lectores un montaje que es fiel a la visión que compone su sistema literario

como práctica vital, es decir, desde cerca, los puntos podrían parecer deshilvanados, difíciles de descifrar, pero desde lejos, adquieren dimensiones nuevas y sorprendentes, como en un cuadro puntillista; y tercero, el análisis crítico que aquí presento contribuye a la sub-sub-sub-disciplina académica de estudios de Monterroso, la cual, según parece, está en flor. Como dijo Whitman, yo estoy aquí, y éste es el verso que le ofrezco a un cosmos literario que admiro sinceramente<sup>84</sup>.

Vale la pena añadir que Whitman no es el único poeta norteamericano que viene al caso. He elegido abrir y cerrar esta tesis con epígrafes de e.e. cummings: “worms are the words but joy’s the voice” y “truth can live without right and wrong”, respectivamente. Estas dos citas enmarcan la alegre complejidad de Monterroso, amplían el efecto de estilo *montaje*, resaltan la coherencia en la dispersión monterrosiana e imposibilitan el pensamiento anti-binario —no existe la verdad

<sup>82</sup> Su obra incluye una bibliografía tanto exhaustiva como invaluable de los temas que aparecen en Monterroso

<sup>83</sup> Véase Sección 0.4

<sup>84</sup> Epígrafe al Capítulo 2.

contra la mentira, la palabra contra la voz—. Además, recalcan la mezcla de la comparación ética y la comparación estética<sup>85</sup>.

\*\*\*

Tuve la fortuna de conocer a dos personas claves en la vida de Monterroso: su esposa Bárbara Jacobs y Wilfrido H. Corral. Corral escribió la primera tesis doctoral<sup>86</sup> sobre la obra de



Woody Allen y la dueña Elaine Kauffman en la taberna Elaine's [sin fecha].

Monterroso y trabó una amistad con el guatemalteco. Este último me compartió cuatro anécdotas muy dicientes. Las primeras dos sucedieron durante un viaje de Monterroso y Jacobs a Nueva York, donde vivía Corral. Mientras Jacobs manejaba, Corral les enseñó donde estacionar. Para confirmar, Jacobs le preguntó a Corral si debía parquear al lado del carro negro. Monterroso, de inmediato, la regañó— ¡Usted es una racista, Bárbara! La segunda anécdota proviene de una excursión unos días después. Monterroso le pidió a

Corral que les mostrara un bar de intelectuales neoyorquinos. Cuando llegaron a la taberna Elaine's, y, tras esperar una hora sin haber recibido ni un trago, Monterroso les dijo a Corral y Jacobs. —Espérenme acá un momentito mientras saludo a Elaine—. Él andaba en busca de alguien que le pudiera señalar la dueña, y, por fin, la encontró, rodeada de sus aduladores. Monterroso se le acercó, la miró, y le dijo: —*Elaine, ¡Quiubo!*—, a sabiendas de que Elaine no hablaba español—. Monterroso se dio vuelta y salió del bar, dejando estupefacta a Elaine. La tercera anécdota es de otra índole. Hacia finales de 1990, Monterroso ganó una beca Guggenheim<sup>87</sup>. Poco después, en enero de 1991, los Estados Unidos mandó tropas a Kuwait para

<sup>85</sup> ¿No ves, querido(a) lector(a), que la mosca del epígrafe circular es la misma del libro recomendado? ¿Será el azar el que abrió mi etapa monterrosiana con un encuentro con *Movimiento perpetuo* y hoy me trae *Vida con mi amigo*?

<sup>86</sup> Editado como *Lector, Sociedad y Género en Monterroso* por la Universidad Veracruzana (1985).

<sup>87</sup> Se puede verificar este hecho en la colección de artefactos monterrosianos almacenados en la Universidad de Princeton, EEUU; he incluido esta referencia en la bibliografía.

enfrentar al ejército iraquí. Monterroso renunció a la beca, pues no aceptaría fondos de un país que intensificó el conflicto que posteriormente se conoció como la *Guerra del Golfo*.

Por último, la anécdota de la época estudiantil de Corral en la Universidad de Columbia en la década de los 70. Corral le escribió un correo a Monterroso en el que incluyó una lista de 15 preguntas. El mismo Corral ha admitido que las preguntas rebosaban de Teoría, como era de esperarse en esa época de un académico de las torres de marfil. Le creo bastante, pues su libro contiene frases como: “Para la recepción literaria occidental en general, la praxis crítica puede ser entorpecida aún más por la monumentalidad que un crítico individual puede adquirir. Tal situación usualmente ‘unifica’ tendencias críticas normalmente antagonísticas [sic]”; “Como supuesta representación la parodia [y su “contextura humorística”] verdaderamente engendra la recuperación y resarcimiento de la *hilaritas*” (Corral *Lector* 25; 195). Monterroso, luciendo su brillantez humilde, le dijo sencillamente, “No entiendo tus preguntas”. Aunque no me lo mencionó, Corral, décadas después, fue co-editor de un volumen sobre cómo “salvar” la literatura en la estela de la Teoría<sup>88</sup>. Del mismo modo, las observaciones expuestas en algunos capítulos están saturadas de Teoría, de tal manera que parece que nos alejamos del texto literario en sí. Por esto, temo que si Monterroso pudiera leer mis palabras, tal vez me citaría las palabras que utiliza para cerrar *La letra e*: “Comprender es perdonar. Como no comprendo tu libro, no te lo perdono” (*La letra e* 199). Monterroso, a través de los años, le enseñó bien a Corral. Espero que Monterroso logre lo mismo conmigo.



*Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs en su casa [2000].*

---

<sup>88</sup> *Theory's Empire: An Anthology of Dissent* fue publicado por Columbia University Press en 2005.

En lo que respecta a Bárbara Jacobs, después de un encuentro, terminó recomendándome un volumen escueto: *Vida con mi amigo*. Al pasar por sus páginas impregnadas de una nostalgia anticipada (dado que se escribió nueve años antes de la muerte de “Tito”) me sentí justificado. La representación que hizo Jacobs de su tiempo con Monterroso confirma mucho de lo que se ha tratado en esta tesis: “Mientras hablaba con un editor por teléfono, mi amigo arrojó un florero contra la pared. Mientras golpeaba a un perro que amenazó con morderlo, lloraba”<sup>89</sup>; “[los premios literarios, dice Monterroso,] no deben existir. Lo único que logran es enfrentar a los amigos, a los colegas, dividirlos, cuando lo que deberíamos hacer estar haciendo es otra cosa. No me molesta que los den a otros. Me enferma que existan. Son una invención de las autoridades, para lucirse, y de los editores”<sup>90</sup>; “[mi amigo Monterroso me aconsejó que yo mirara] las nubes”<sup>91</sup>; “mi amigo un tiempo quiso buscar un atril para leer de pie...le recordé que Hemingway escribía de pie y dejó de interesarse en encontrar el atril que buscaba. [Me responde que Hemingway] escribía de pie porque estaba enfermo de la espalda”<sup>92</sup> (Jacobs, *Vida con mi amigo* 32; 33; 45; 51). Se trata de esbozos de un autor cuya obra encarna la tensión, la contradicción, el miedo, la ternura que todos hemos experimentado. Si Henry James, en *El mentiroso*, describe una pintura que revelaba la esencia de alguien, podemos decir que la obra de Monterroso nos revela, de manera simultánea, cómo somos, cuáles son las herramientas que utilizamos, y cómo debemos ser. Es, realmente, un sistema literario que propone una forma en la que nuestras vidas pueden ser guiadas por un “talante intermedio...sin demasiada confianza (pues ello es temeridad) ni demasiado miedo, sino estando bellamente dispuestos para ambas situaciones; sin ser crédulos en todo ni totalmente incrédulos, sino más bien juzgando según la verdad; sin vivir sólo para lo bello ni sólo para lo conveniente, sino para ambas cosas” (Aristóteles, *Retórica* 2.14.1390b).

<sup>89</sup> Recuerda, lector, la complejidad y contradicción y empatía que se encuentra en toda la obra monterrosiana.

<sup>90</sup> Recuerda, lector, el carro como premio literario y sus consecuencias para una pareja sentimental; recuerda, lector, la primacía de las editoriales españoles; recuerda, lector, la polémica de Torres en el ámbito de la crítica mexicana; recuerda, lector, la posición de Monterroso dentro del boom.

<sup>91</sup> Recuerda, lector, las nubes poéticas y las literarias que fusionaron.

<sup>92</sup> Recuerda, lector, la construcción propia de un contexto literario; recuerda lo lúdico de los consejos de Monterroso para el escritor, que pone en relieve lo serio de los de Hemingway; recuerda, lector, que Monterroso es humano.

## **Bibliografía<sup>93</sup>**

---

<sup>93</sup> MLA octava edición

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Nueva York: Verso, 1991.
- Apel, K.O. *Charles S. Peirce: From Pragmatism to Pragmaticism*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1981.
- Aristóteles. *Nicomachean Ethics*. Tr. Roger Crisp. Nueva York: Cambridge University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Retórica*. Tr. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 2009.
- Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Tr. Mary Caroline Richards. Nueva York: Grove Press, 1958.
- Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de Maíz*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Bados Ciria, Concepción. "Semblanza de Augusto Monterroso". *Centro Virtual Cervantes*. <<http://cvc.cervantes.es/actcult/monterroso/acerca/bados.htm>>.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Tr. Howard Eiland y Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Bergson, Henri. *La risa: Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Tr. Rafael Blanco. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.
- <[www.edicionesgodot.com.ar/sites/default/files/ediciones-godot-la-risa.pdf](http://www.edicionesgodot.com.ar/sites/default/files/ediciones-godot-la-risa.pdf)>.
- Bolaño, Roberto. "El Ojo Silva". *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. 11-21.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago, 1974.
- Botero Uribe, Darío. *Vida, ética y democracia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- Bradú, Fabienne. "Los buscadores de oro". *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. Ed. Wilfrido H. Corral. México: UNAM, 1995. 190-193.
- Calvino, Italo. *Six Memos for the Next Millennium*. Tr. Patrick Creagh. Cambridge, MA:

Harvard University Press, 1988.

Campos, Marco Antonio (ed.). *La literatura de Augusto Monterroso*. México:

Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Carpentier, Alejo. "De lo real maravilloso americano". *Tientos y diferencias*. Buenos

Aires: Calicanto Editorial, 1976. 83-99

Casas, Rosario. "Apuntes sobre la crítica hegeliana de la ironía". *Ideas y valores*, vol.

agosto, no. 110, 1999. 21-31.

Castañón, Adolfo. "Augusto Monterroso: La alegría es perpetua". *A propósito de*

*Monterroso y su obra: Edición crítica de Obras completas (y otros cuentos)*. Bogotá: Norma, 1994. 9-22.

Corral, Wilfrido H. *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. Ed. Daphne Patai y

Wilfrido H. Corral. Nueva York: Columbia University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Lector, sociedad y género en Monterroso*. México: Universidad Veracruzana, 1985.

\_\_\_\_\_. "Para una literatura mayor, o como Monterroso se nos va de las manos".

*Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. Ed. Wilfrido H. Corral. México: UNAM, 1995. 11-18.

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Del cuento y sus alrededores:*

*Aproximaciones a una teoría del cuento*. Ed. Carlos Pacheco y Luis Linares Barrera. Caracas: Monte Ávila, 1993. 381-96.

\_\_\_\_\_. *Rayuela*.

<[red.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/cortazar\\_aniv/pdf/8\\_Cielo\\_Rayuela\\_libro.pdf](http://red.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/cortazar_aniv/pdf/8_Cielo_Rayuela_libro.pdf)>.

\_\_\_\_\_. "Las babas del diablo". <[www.literatura.us/cortazar/babas.html](http://www.literatura.us/cortazar/babas.html)>.



Cortina, Adela. *Ética mínima*. Madrid: Tecnos, 1994.

Critchley, Simon. *On Humour*. Londres: Routledge, 2002

Cruz, Juan. "Augusto Monterroso: El exilio es uno de los grandes bienes que puede recibir un escritor". *El País*. 30 julio 1980.

<[elpais.com/diario/1980/07/30/cultura/333756003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/07/30/cultura/333756003_850215.html)>

Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. Paidós: Barcelona, 2001.

<[monoskop.org/images/c/c4/Debray\\_Regis\\_Introduccion\\_a\\_la\\_mediologia.pdf](http://monoskop.org/images/c/c4/Debray_Regis_Introduccion_a_la_mediologia.pdf)>.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Tr. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Denfeld-Wood, Jack y Gianpiero Petriglieri. "Transcending Polarization: Beyond Binary Thinking". *Transactional Analysis Journal*, vol. 35, no. 1, 2005. 31-39.

<[www.imd.org/programs/oep/generalmanagement/bot/upload/Transcending\\_polarization\\_article\\_by\\_Wood-Petriglieri.pdf](http://www.imd.org/programs/oep/generalmanagement/bot/upload/Transcending_polarization_article_by_Wood-Petriglieri.pdf)>.

Dickinson, Emily and Helen Vendler. *Dickinson: Selected Poems and Commentaries*. Cambridge, MA: Belknap Press, 2010.

Donne, John. "An Anatomy of the World: The First Anniversary".

<[www.bartleby.com/357/169.html](http://www.bartleby.com/357/169.html)>.

Donoso, José. *El lugar sin límites*. México: Joaquín Mortiz, 1966.

\_\_\_\_\_. *Historia personal del 'Boom'*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Ferreira, César. "Los buscadores de oro de Monterroso y la escritura autobiográfica".

*Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, 2000, p. 101-107. <[cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_3\\_015.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_015.pdf)>.

Flaubert, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Tr. Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela,

2003.

Freud, Sigmund. *The Joke and Its Relation to the Unconscious*. Nueva York: Penguin, 2003.

Frye, Northrop. *The Educated Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

\_\_\_\_\_. "Chac Mool". *Los días enmascarados*. México: Era, 2012. 9-27.

Garrido, Prado Rony Enrique. *El humor como principio organizador de las obras de Augusto Monterroso*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 2006.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books: Nueva York, 2000.

Gil, José María. "Un estudio de la ironía en el capítulo IX de la primera parte del *Quijote*". *Espéculo: Revista de estudios literarios*, vol. julio-octubre, no. 30, 2005. <[www.ucm.es/info/especulo/numero30/quironic.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/quironic.html)>.

González Zenteno, Gloria Estela. *Arte y política en Monterroso: El dinosaurio sigue allí*. México: Santillana, 2004.

Guadarrama, Leónidas. *Los espacios contruidos de México*. México: Editorial Arte y Técnica, 1969.

Haskins, Charles Homer. *The Rise of Universities*. Ithaca: Cornell Paperbacks, 1965.

Hemingway, Ernest y Larry W. Phillips. *Ernest Hemingway on Writing*. Nueva York: Scribner, 1984.

Herrera, Pierre. "Movimiento díptero". Ed. Alejandro Lámbarry. *La mosca en el canon: Ensayos sobre Augusto Monterroso*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro,

2013. 42-51.

Herrera Zapién, Tarcisio. "Monterroso latinista y otras fábulas". *Revista de la Universidad de México*, vol. septiembre, no. 29, 1983.

<[www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/11739/12977](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/11739/12977)>.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge, 2005.

Iacoboni, Marco. *Mirroring People: The New Science of How We Connect with Others*. Nueva York: Picador, 2009.

Jacobs, Bárbara. *Atormentados*. México: Alfaguara, 2002.

\_\_\_\_\_. *Doce cuentos en contra*. México: Martín Casillas, 1982.

\_\_\_\_\_. "Presentación". *Antología del caos al orden*. Ed. Bárbara Jacobs. México: Joaquín Mortiz, 2013. 11-14.

\_\_\_\_\_. *Escrito en el tiempo*. México: Era, 1985.

\_\_\_\_\_. *Las hojas muertas*. México: Era, 1987.

\_\_\_\_\_. *Vida con mi amigo*. Madrid: Santillana, 1994.

James, Henry. *El mentiroso*

<[www.academia.edu/3985963/Augusto\\_Monterroso\\_in\\_the\\_Latin\\_American\\_Literary\\_Field](http://www.academia.edu/3985963/Augusto_Monterroso_in_the_Latin_American_Literary_Field)>.

\_\_\_\_\_. “Augusto Monterroso y la creación de una genealogía”. Ponencia inédita.

<[www.academia.edu/8010687/Augusto\\_Monterroso\\_y\\_la\\_creaci%C3%B3n\\_de\\_una\\_genealog%C3%ADa](http://www.academia.edu/8010687/Augusto_Monterroso_y_la_creaci%C3%B3n_de_una_genealog%C3%ADa)>.

\_\_\_\_\_. (ed.). *La mosca en el canon: Ensayos sobre Augusto Monterroso*.

México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013. 42-51.

\_\_\_\_\_. *La letra m: Ensayos sobre Augusto Monterroso*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2016.

Latour, Bruno. “Why Has Critique Run out of Steam?: From Matters of Fact to Matters of Concern”. *Critical Inquiry*, vol. 30, 2004. 225-248. <[www.bruno-latour.fr/sites/default/files/89-CRITICAL-INQUIRY-GB.pdf](http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/89-CRITICAL-INQUIRY-GB.pdf)>.

Legwold, Jeff. “Jordan Murphy lived through theater massacre, now chasing NFL dream”. 23 febrero 2016. <[espn.go.com/blog/denver-broncos/post/\\_/id/18974/jordan-murphy-is-a-longshot-nfl-draft-hopeful-who-understands-you-dont-know-how-many-days-you-have](http://espn.go.com/blog/denver-broncos/post/_/id/18974/jordan-murphy-is-a-longshot-nfl-draft-hopeful-who-understands-you-dont-know-how-many-days-you-have)>.

Lenin, V.I. “El imperialismo, fase superior del capitalismo”. *Obras escogidas: Tomo V*. Moscú: Progreso, 1973. 161-210.

<[www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oe12/lenin-obrasescogidas05-12.pdf](http://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oe12/lenin-obrasescogidas05-12.pdf)>.

Londoño Vega, Claudia Marcela. *La obra de Augusto Monterroso: Una poética de la minificción*. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012. <[www.bdigital.unal.edu.co/44857/1/52897405.2012.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/44857/1/52897405.2012.pdf)>.

- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Monterroso o la tradición subversiva". *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. Ed. Wilfrido H. Corral. México: UNAM, 1995. 95-105.
- Mehta, Ved. *La mosca y el frasco: Encuentros con intelectuales británicos: Russell, Murdoch, Carr, Toynbee, Trevor-Roper, Ayer*. Tr. Augusto Monterroso y Edmundo Flores. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Meyer, Lorenzo. "El último decenio: años de crisis, años de oportunidad". *Historia mínima de México*. Ed. Daniel Cosío Villegas. México: El Colegio de México. 2002. 169-181.
- Mills, Alan. "La letra T (Los apuntes del tacuazín)". Ed. Alejandro Lámbarry. *La mosca en el canon: Ensayos sobre Augusto Monterroso*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013. 25-41.
- Miralles Maldonado, José C. "La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: *proprie communia dicere*". *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, vol. 23, no. 1, 249-264.
- Monterroso, Augusto. "El cuarto mundo centroamericano, o la política de la literatura: Entrevista con Gloria Estela González Zenteno". *Augusto Monterroso: Dossier*. Córdoba: Ediciones del Sur, 2003. 281-284.
- \_\_\_\_\_. "Escribo porque sí: Entrevista con Yolanda Sassoon". *Augusto Monterroso: Dossier*. Córdoba: Ediciones del Sur, 2003. 299-306.
- \_\_\_\_\_. *Guggenheim Fellowship*; 2001. "Augusto Monterroso Papers, Box 49, Folder 22". Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library. <findingaids.princeton.edu/collections/C1109/c0566>.

- \_\_\_\_\_. *La letra e*. México: Era, 1987.
- \_\_\_\_\_. *La palabra mágica*. México: Era, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La vaca*. México: Alfaguara, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura y vida*. México: Alfaguara, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Lo demás es silencio: La vida y la obra de Eduardo Torres*. México: Era, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Los buscadores de oro*. México: Alfaguara, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas (y otros cuentos)*. Bogotá: Norma, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La oveja negra y demás fabulas*. Madrid: Santillana, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pájaros de Hispanoamérica*. México: Alfaguara, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Viaje al centro de la fábula*. México: Era, 1989.
- Moreiras, Alberto. "Global Fragments: A Second Latinamericanism". *The Cultures of Globalization*. Ed. Fredric Jameson y Masao Miyoshi. Durham: Duke University Press, 1998. 81-102.
- \_\_\_\_\_. "Introducción". *The Exhaustion of Difference*. Ed. Stanley Fish. Durham: Duke University Press, 2001. 1-25.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Tr. Anthony m Ludovici. Mineola, NY: Dover, 2012.
- Noguerol, Jiménez Francisca. *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- Orellana, Dulce. "La vida cotidiana". *Revista Universitaria de Investigación y Diálogo Académico*, vol. 5, no. 2, 2009. <conhisremi.iuttol.edu.ve/pdf/ARTI000066.pdf>.
- Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza, 1990.

\_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 4: De Borges al presente.*

Madrid: Alianza, 2001

Nabokov, Vladimir. *Lectures on Don Quixote*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

\_\_\_\_\_. *Lectures on Russian Literature*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

\_\_\_\_\_. "On a Book Entitled *Lolita*". *The Annotated Lolita*. Ed. Alfred Appel, Jr. Nueva York: Vintage Books, 1991. 311-317.

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 2011.

Parsons, Robert A. "Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso". *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. Ed. Wilfrido H. Corral. México: UNAM, 1995. 109-122.

Patiño, Ana Mercedes. *Un género transgenérico: acercamiento a una selección de cuentos de Julio R. Ribeyro, Gabriel García Márquez y Augusto Monterroso*. Tesis doctoral. Riverside, CA: University of California-Riverside, 2001.

Perec, Georges. *Things: A Story of the Sixties*. Tr. David Bellos. Boston: David R. Godine, 1990

Pirandello, Luigi. *Six Characters in Search of an Author*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2005.

Plato. *Phaedrus*. Tr. Christopher Rowe. Nueva York: Penguin, 2005.

Rama, Ángel. "Un fabulista para nuestros tiempos". *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. Ed. Wilfrido H. Corral. México: UNAM, 1995. 24-29

Ramírez Cruz, Héctor. "¿Sedentarismo o nomadismo? La metáfora en el ámbito de la

concepción de la vida en el habla cotidiana". *Forma y Función*, no. 20, 2007, 147-172

Rimmon-Kenan, Shlomith. Concepts of Narrative". *The Travelling Concept of Narrative Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*. Ed.

Matti Hyvärinen, Anu Korhonen and Juri Mykkänen. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2006. 10–19.

Rincón, Carlos. *El cambio actual en la noción de literatura*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Rodríguez, Jaime Alejandro. "Tragedia y humor en Augusto Monterroso y Julio Cortázar". *Ensayistas contemporáneos*. Ed. Albeiro Arias. Bogotá: Arfo, 2011. 125-131. <[www.revistacronopio.com/?p=6102](http://www.revistacronopio.com/?p=6102)>.

Rojas Hernández, Karla Seidy. *Diálogo entre libros varios y lectores pocos: El lector en el minitexto literario metaficcional latinoamericano*. Tesis de maestría. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. <[tesiuami.izt.uam.mx/uam/asp/asp/presentatesis.php?recno=4375&docs=UAM4375.PDF](http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/asp/asp/asp/presentatesis.php?recno=4375&docs=UAM4375.PDF)>.

Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio: 1996.

Ruffinelli, Jorge. "Augusto Monterroso, un escritor para todas las estaciones". *La palabra y el hombre*, vol. octubre-diciembre, no. 120, 2001. 79-107. <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/674/1/2001120P79.pdf>>.

Ryle, Gilbert. "Knowing How and Knowing That: The Presidential Address". *Collected Essays: 1929-1968*. Londres: Routledge, 2009. 222-235.

\_\_\_\_\_. "The Thinking of Thoughts: What is *le Penseur* Doing?". *Collected Essays*:



1929-1968. Londres: Routledge, 2009. 494-510.

Saladrigas, Robert. "La fábula del mago y la palabra". *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. Ed. Wilfrido H. Corral. México: UNAM, 1995. 74-77.

Sánchez Martínez, José Alberto. "Escritura y vuelo: la palabra-mosca en Movimiento perpetuo de Augusto Monterroso". *Espéculo: Revista de estudios literarios*, vol. marzo-junio, no. 41, 2009.

<[www.ucm.es/info/especulo/numero41/pamosca.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/pamosca.html)>.

Sánchez Prado, Ignacio M. "Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano". Ed. Alejandro Lámbarry. *La mosca en el canon: Ensayos sobre Augusto Monterroso*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013. 128-140.

Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Project Gutenberg.

<[www.gutenberg.org/ebooks/1524](http://www.gutenberg.org/ebooks/1524)>.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Sierra Novoa, Carolina. "Las antologías del cuento hispanoamericano y su incidencia en la configuración de un canon literario en torno a este género." Ed. Carmen Elisa Acosta Peñaloza. *Representaciones, identidades y ficciones*

- Values*. Ed. Grethe B. Peterson. Nueva York: Cambridge University Press, 2011. 181-202.
- Szaif, Jan. "Aristotle on the Benefits of Virtue". *The Virtuous Life in Greek Ethics*. Ed Burkhard Reis. Nueva York: Cambridge University Press, 2009. 167-193.
- Tejeda, Armando G. "Augusto Monterroso, galardonado con el príncipe de Asturias". *La Jornada*, 1 junio 2000. <[www.jornada.unam.mx/2000/06/01/cul1.html](http://www.jornada.unam.mx/2000/06/01/cul1.html)>.
- Varela, Francisco. *La habilidad ética*. Barcelona: Debate, 2003.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina en el siglo XXI*. Barcelona: Random House, 2009.
- Wigley, Mark. *The Architecture of Deconstruction*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Wolfson, Gabriel. "Movimiento perpetuo: La fuga anticlásica de Augusto Monterroso". *Taller de Letras*, vol. 40, 2007, p. 101-120. <[www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl40\\_6.pdf](http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl40_6.pdf)>.
- Van Hecke, An. "Augusto Monterroso: From Culture Clash to Real Encounter". *Ciberletras*, vol. 35, 2015. 1-15. <[www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v35/vanhecke.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v35/vanhecke.html)>.
- \_\_\_\_\_. "La Parodia en Augusto Monterroso: una Revisión de la Conquista de América". *Neophilologus*, vol. 94, no. 4, 2010. 613-623. <[hal.archives-ouvertes.fr/hal-00568390/document](http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00568390/document)>.
- \_\_\_\_\_. *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.
- VVAA. *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*. Jalisco: Ediciones del Ermitaño,

2000.

Zavala, Lauro. *El dinosaurio anotado: edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto*

*Monterroso*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.